Domingo 16 de octubre de 1994

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

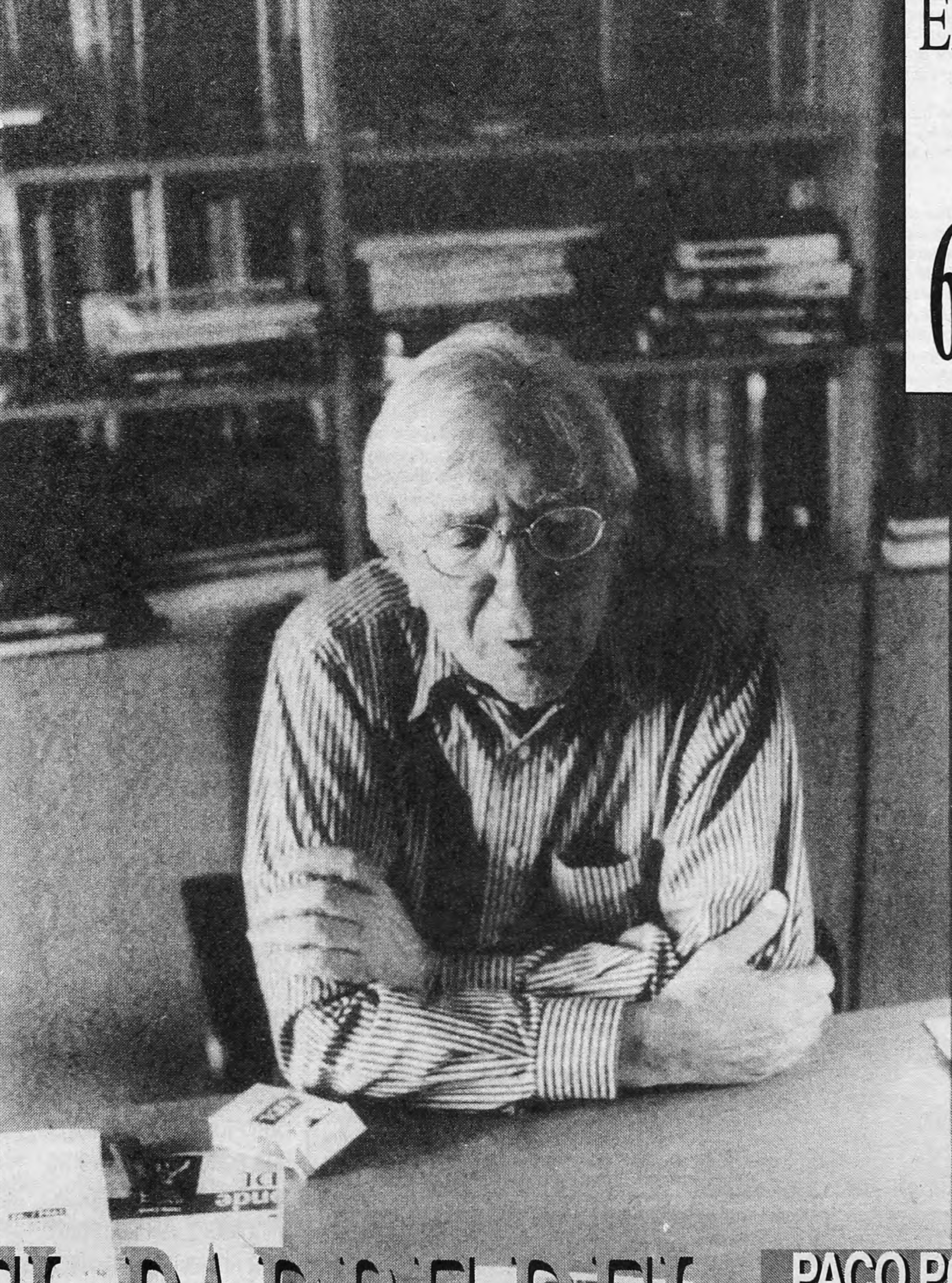
LA ERA DE LA SINRAZON

por Eduardo Subirats

EL MUNDO SEGUN BERGER,

6/7

por Marcos Mayer



EL PADRE DEL BOOM

PACO PORRUA, EL MAS LEGENDARIO EDITOR ARGENTINO

El renacimiento de la literatura latinoamericana en los años 60 no podría entendérse sin la presencia de Francisco Porrúa, el más notable e influyente editor de esa década. Clásicos como "Rayuela" y "Cien años de soledad" habrían tenido acaso un destino más difícil si Porrúa no les hubiera abierto el camino. Desde Barcelona, donde se exilió en 1977, el mítico editor aceptó iluminar por primera vez ese pasado. Quizás haya que comenzar la lectura de este suplemento por la contratapa, donde el propio Porrúa cuenta su historia en primera persona, y seguirla por las páginas 2/3, en las que responde a preguntas sobre su relación con Cortázar, Marechal, Onetti y otros grandes narradores de los 60 como García Márquez, quien recuerda en un texto exclusivo la publicación de "Cien años de soledad".

EXCLUSIVO

UNA ADDENDA DE GARCIA MARQUEZ

A fines de setiembre, Gabriel García Márquez y su esposa Mercedes pasaron tres días en Nueva York. Salieron a comprar libretas con hojas de colores para anotar las entradas y salidas de personajes en el libro que García Márquez está escribiendo ahora –un reportaje de quinientas páginas sobre un célebre y jamás resuelto crimen colombiano–, cenaron con Woody Allen y Soon-Yi, y pasearon durante dos tardes por Manhattan con un amigo argentino para hablar del proyecto que el Premio Nobel 1982 quiere lanzar en 1995: un taller-escuela de periodismo iberoamericano destinado a editores, jefes de sección y gerentes –es decir, los cuadros medios de los diarios, radios y televisoras–, que comenzará a funcionar en Cartagena de Indias, Colombia, y se extenderá luego a otras ciudades del área hispana.

Durante su travesía por Nueva York, García Márquez leyó una primera versión de la entrevista con Paco Porrúa que se publica en este suplemento y corrigió sólo un dato: Cien años de soledad *–dijo– no fue rechazado por ningún editor, porque Sudamericana fue la única editorial que tuvo esa novela. Lo que Losada rechazó fue otro de sus libros,* La hojarasca. *En cuanto a la negativa de Carlos Barral, se trata –cree García Márquez– de "una falsedad que se abrió camino por sí sola sin que el propio Barral consiguiera desautorizarla".*

El escritor pidió a **Primer Plano** *que, de todos modos, incluyera la siguiente versión complementaria sobre los orígenes editoriales de* Cien años de soledad *y que la publicara con sus iniciales o con su firma. Aquí está ese texto.*

En algún momento de 1963, Luis Harss fue a Pátzcuaro, donde yo estaba con el director Arturo Ripstein en la filmación de *Tiempo de morir*. Fue entonces cuando me hizo la entrevista que aparece en *Los nuestros*. Yo no pensaba todavía en *Cien años de soledad* y le hablé de esa novela sólo mucho después, en una carta, anunciándole que estaría lista para marzo o abril de 1967.

En setiembre de 1966, recibí unas líneas firmadas por Francisco Porrúa, de la editorial Sudamericana, que recuerdo muy bien: "Acá conocemos todos tus libros", me decía, "pero no están al alcance de los lectores corrientes. Queremos publicarlos cuanto antes". Imaginen mi entusiasmo. Como Sur o Losada, Sudamericana era una editorial mítica, a través de la cual toda mi generación había descubierto a Faulkner, a Onetti, a Cortázar.

Pero yo no podía cederle mis libros. Estaban comprometidos con Era, y el yugo de los contratos –como todos los de aquellos tiempos– era esclavizante, sin término, para la vida entera. Hice lo posible por recuperar los derechos pero no pude. Yo no conocía a Paco. Le contesté explicándole la situación y diciéndole que, de todos modos, estaba por terminar una novela "en la que he puesto muchas esperanzas. Con gusto", escribí, "la confiaré a Sudamericana".

Dos o tres semanas después recibí una carta de Paco. Con ella venía el contrato por *Cien años de soledad* y un anticipo de quinientos dólares, que era entonces mucho dinero. Le hice llegar los primeros capítulos del nuevo libro y Paco me respondió, con reticente sorpresa: "¿De dónde ha salido esa imaginación? ¿De dónde sacas esas cosas?".

Desde entonces, me he mantenido fiel a esa casa. Supe, hace algunos años, que la editorial atravesaba por una situación difícil debido a la hiperinflación, y aunque me propusieron editar mis libros en Barcelona y desde allí exportarlos a la Argentina, me negué. En ese momento le di a mi agente Carmen Balcells estas instrucciones precisas: "Pase lo que pase, en cualquier circunstancia quiero que mis libros sigan siendo editados por Sudamericana. Nunca voy a olvidar la fe que Paco tuvo en mí y el dinero que me mandó cuando más lo necesitaba, sin haber leído ni una línea de *Cien años de soledad*". Mi relación con Sudamericana está unida al nombre de Paco Porrúa. Mi gratitud es con él.

G. G. M.

García Márquez, 1972.



LO QUE EL BOOM LE DEBE A PACO PORRUA

TOMAS ELOY MARTINEZ

Si hubo un editor mítico en los míticos 60 de la Argentina, ése fue Francisco Porrúa, Paco, director literario de Sudamericana y descubridor –aunque él se oponga al vocablo– de creadores como Julio Cortázar, Leopoldo Marechal y Juan Carlos Onetti. Hubo otras figuras notables en el vasto reino editorial de aquella época –Jorge Alvarez, Boris Spiwacov, Carlos Pérez–, pero ninguno representa, como Paco Porrúa, la imagen de una Argentina refinada que se lanzó con sus libros a la conquista del mundo y que, a la vez, se dejó conquistar por los vientos benéficos que soplaban en el mundo de entonces: los vientos Vonnegut, Calvino, Burroughs, Burgess.

A mediados de los 60, era una memorable fiesta intelectual extraviarse con Paco en los laberintos del *I Ching*, leer a dos voces los poemas de H.D. y Charles Olson –que casi nadie conocía– o esperar la madrugada en el living de su departamento bebiendo tés de hierbas innombrables. Cuando Porrúa se autoexilió en Mar del Plata, en 1971, se abrió en Buenos Aires un círculo mágico de silencio y las cosas ya no volvieron a ser las mismas.

La conversación de estas páginas y el texto de la página 8 –que fue añadido por Porrúa a última hora para aclarar los vacíos y puntos ciegos del diálogo– son un intento de recuperar o resucitar el tiempo desvanecido.

Paco vive en Barcelona desde 1977. Las oficinas de su editorial, Minotauro, están en el penúltimo piso de un viejo y espléndido edificio catalán de fin de siglo, en los altos del Boulevard Rosa. Desde las ventanas se divisan las jirafas de la Sagrada Familia, los estandartes del parque Montjuich y una estructura metálica de Tapies: tres imágenes que resumen la historia y el espíritu de la ciudad.

Aunque durante el largo diálogo ese paisaje musculoso estuvo siempre a la vista, los nudos que se fueron deshaciendo correspondían todos a Buenos Aires y a la Argentina de hace treinta años. Afuera, la luz era azul, otoñal, pero las palabras quizá fueran verdes o grises como el pasado.

LA EXPERIENCIA CORTAZAR. *–El primer libro que editaste en Minotauro fue, según creo,* Crónicas marcianas *de Ray Bradbury, traducido por vos. Borges escribió para ese texto un prólogo en el que define los relatos de Bradbury como una elegía y se pregunta: "¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima?"*

–Sí, fue en 1955. Yo traduje el libro con un seudónimo, Francisco Abelenda. Rehíce esa traducción varias veces, casi cada vez que el libro se reeditaba. La última versión necesita ya pocos retoques: no más de tres o cuatro párrafos.

–En 1958, cuando eras consejero literario en la editorial Sudamericana (poco después te convertiste en director literario), publicaste Las armas secretas *de Julio Cortázar. Alguna gente te atribuyó el mérito de haberlo descubierto.*

–No fue un descubrimiento mío, en absoluto, a menos que se use la palabra en el sentido literal: es decir, echar luz sobre algo que ya existe pero que está cubierto, velado, ignorado. En 1958, Cortázar no era un desconocido. En ciertos círculos subterráneos de Buenos Aires, entre gente como Aldo Pellegrini y otros surrealistas, se hablaba de que en alguna parte de la ciudad estaba sepultado un libro llamado *Bestiario*, cuya lectura era una experiencia memorable. Casi toda la edición (unos quinientos ejemplares) yacía en los depósitos de Sudamericana. En ese momento, Cortázar mandó a la editorial el manuscrito de *Las armas secretas*. Lo leí y recomendé que se lo publicara como quien ofrece a los lectores una continuación: para mí, un libro era, lisa y llanamente, la prolongación del otro. Nada se descubre, entonces. Lo único que hace uno es prestar atención a lo que ya estaba ahí, a lo que no era mirado.

–Era un acto de riesgo, de todos modos.

–No. Sólo el mérito de haber obedecido a mis inclinaciones literarias y no a las leyes del mercado. Si yo hubiera atendido a los ejemplares de *Bestiario* que todavía quedaban en el depósito, tendría que haber recomendado que no se contratara *Las armas secretas*. Pero la calidad del libro era obvia y había que publicarlo aun sin saber si podría vender o no.

–¿Trabajaste como editor de Las armas secretas*? ¿Discutiste el texto con el autor, sugeriste cambios?*

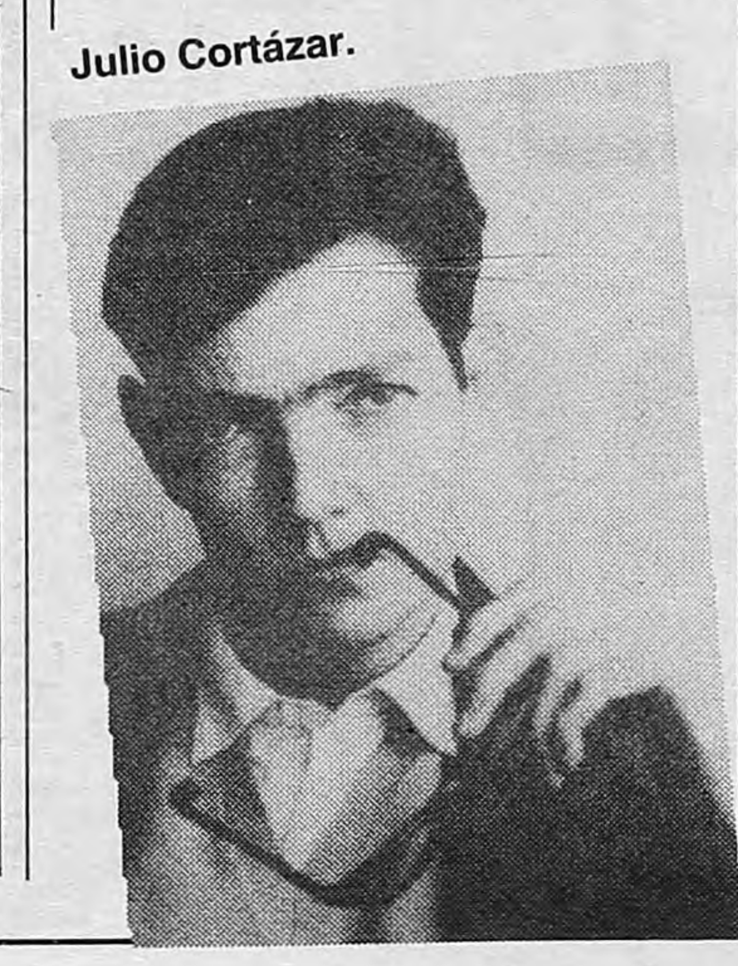
–No. Mi colaboración con Julio comenzó con *Los premios*, en 1960, cuando teníamos ya una relación más personal, más privada. Cortázar me mandó al mismo tiempo dos novelas para que yo decidiera cuál se debía publicar: *Los premios* y *El examen*. Elegí la primera. Y con *Los premios* intervine, sí, como editor. Le dije a Cortázar, por ejemplo, que la gente reunida en ese barco, el "Malcolm", era demasiado inteligente y, por lo tanto, algo inverosímil. Todos hablaban de la música de Schoenberg o conocían la pintura de Kandinsky o habían leído a Breton. Eran demasiado extraordinarios para que los hubiera reunido el azar de una lotería. Tiempo después, Cortázar me dijo que esa observación lo había llevado a modificar el texto.

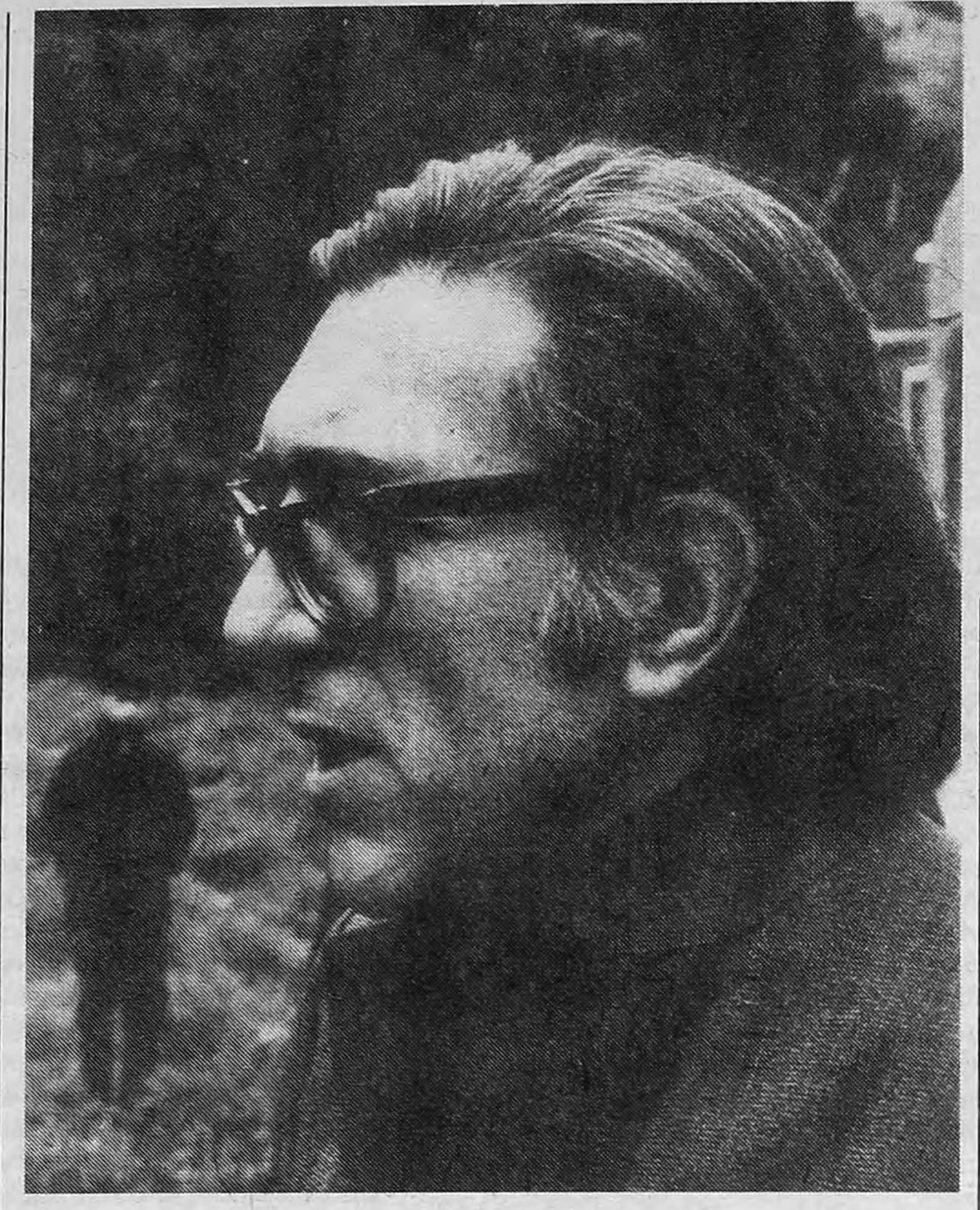
–Tanto mayor debió de ser entonces tu intervención en Historias de cronopios y de famas, *que no salió en Sudamericana sino en tu propio sello, en Minotauro.*

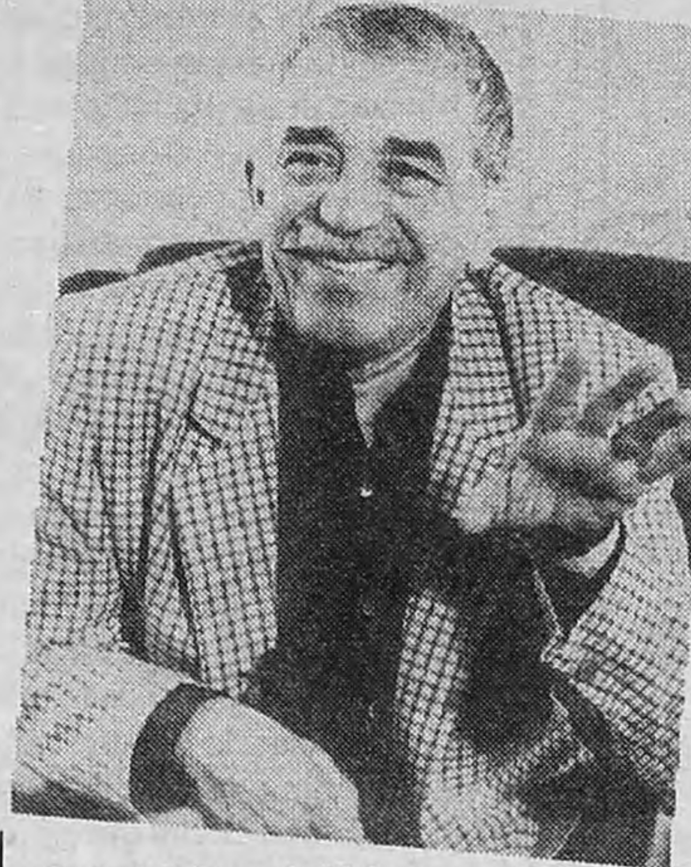
–Sí. *Cronopios y famas* no era originalmente un libro sino una colección

Esta es la primera vez que Francisco Porrúa, director literario de la editorial Sudamericana en los años 60, acepta hablar de un fenómeno sobre el que se han tejido mares de conjeturas. Porrúa no se admite como "padre del boom" –como reza el título tal vez excesivo de estas páginas–, pero explica, de manera sesgada, hasta qué punto sus opiniones y decisiones modificaron el campo cultural y facilitaron el conocimiento masivo de autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Leopoldo Marechal y Juan Carlos Onetti. Porrúa vive desde hace diecisiete años en Barcelona, donde dirige una editorial de extremo refinamiento literario, Minotauro. Allí se realizó esta entrevista, en vísperas de la visita a Buenos Aires que Porrúa preveía para mediados de este mes.

Julio Cortázar.







Gabriel García Márquez. Al lado, Porrúa en Isla Negra, 1969.

de artículos y notas sueltas. Vi que tenían una evidente unidad y le sugerí a Julio que los agrupara. Discutimos el orden de los textos y, de común acuerdo, suprimimos –creo– unas pocas páginas. En la solapa original de *Cronopios* hubo un inesperado aporte mío a *Rayuela*. Cortázar estaba entonces en Buenos Aires (era el año 1962), y yo le conté que, al escribir la solapa, me salía una escena recurrente: piolines que se cruzaban de un lado a otro. Me dijo: "¿Por qué no dejás esos piolines para mi próximo libro?". Y allí fueron a parar.

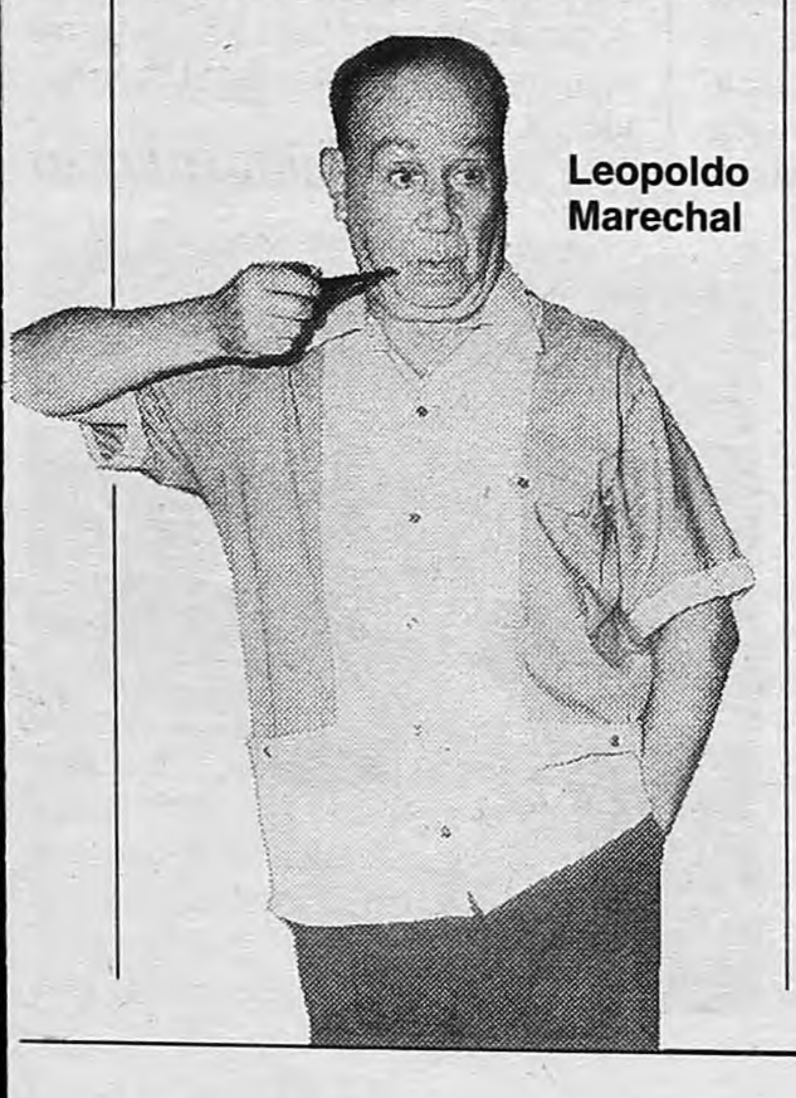
–Se produjo, entonces, una suerte de colaboración secreta entre vos y él: una de esas formas de iluminación que derivan de las afinidades profundas.

–Sí. Nos pasaban esas cosas con frecuencia. Algo por el estilo volvió a suceder con la tapa de *Todos los fuegos el fuego*. Cortázar estaba muy preocupado con esa tapa. En general, prestaba mucha atención a los diseños de portada; tanto que la rayuela dibujada en *Rayuela* es un dibujo suyo. En el caso de *Todos los fuegos el fuego*, yo no encontraba qué poner hasta que vi una foto de la galería Vivienne en París y se me ocurrió complementarla con otra foto de la galería Güemes de Buenos Aires. Le mandé entonces una carta sugiriéndole que la foto de una de las galerías fuera en la tapa y la otra en la contratapa. Mientras yo llevaba esa carta al correo, él estaba enviándome otra en la que su amigo, el dibujante Julio Silva, proponía un diseño con las mismas dos galerías.

–Esa cubierta ilustraba en verdad uno de los cuentos del libro, "El otro cielo".

–Exactamente, un rito de pasaje.

–Cortázar reconoce a tal punto esa colaboración que te dedica el libro, ¿no? Supongo que también debe leerse en esa dedicatoria un acto de reconocimiento por haber decidido publicar Rayuela, *que en 1963 era una de esas novelas como para espantar a cualquier editor convencional.*



Leopoldo Marechal

–Cuando terminó de escribir *Rayuela*, Julio no sabía qué hacer con el libro. Pensaba que a Sudamericana no le interesaría y que el sello más indicado podía ser, quizá, Sur. Apenas lo leí le escribí: "Mi primera reacción es tirarte el libro por la cabeza". Me contestó: "Eso es lo que estoy esperando". Era una novela a contrapelo de todas las convenciones y tradiciones, no sólo por su estructura sino también por la soltura del lenguaje.

–Por lo informal, lo marginal.

–Lo informal, así es. Las partes del libro que más me conmovieron son las que suceden en la Argentina, el cuarto cruzado de piolines y sobre todo la escena del tablón. Aun hoy, cuando la muerte de Rocamadour es "un lugar común" –como dice Aurora Bernárdez–, el capítulo del tablón sigue siendo una obra maestra de la literatura del absurdo, una inquietante reflexión sobre la condición física y metafísica del hombre del siglo XX.

LA EXPERIENCIA MARECHAL. *–En 1965, Sudamericana rescató a Leopoldo Marechal del largo silencio al que lo había confinado su militancia peronista publicando* El banquete de Severo Arcángelo. *Marechal ha recordado, en un libro de entrevistas, la emoción que le produjo ver su imagen en la portada del semanario* Primera Plana, *junto a un título que decía: "El año de la literatura argentina". El banquete...., dice allí Marechal, arrastró en sus ondas, como buen hermano menor, a ese junior desdichado que era* Adán Buenosayres. *¿Tuviste algo que ver con esa resurrección?*

–Se trata otra vez, como decíamos antes, del descubrimiento de algo que ya existe. Una de las raras críticas favorables al *Adán Buenosayres* en el momento de su aparición, si no la única, fue la que publicó Julio Cortázar en la revista *Realidad*. Reeditar esa novela no fue para mí, por lo tanto, más que un acto de justicia elemental. Lo único que hice entonces en Sudamericana fue revelar que, además de Cortázar, había otros escritores argentinos de primera línea que se dejaban de lado.

–¿Conocías a Marechal?

–Lo conocí cuando se decidió la publicación de *El banquete...*. A los pocos días, durante un primer almuerzo en casa de López Llausás, supe que me había dedicado su libro *El poema del robot*. Le pregunté, sorprendido y feliz, si no era una dedicatoria prematura, y la atribuí a su afecto natural. Es obvio ahora que la sombra en la que había caído su obra era para Marechal una carga muy pesada, aunque su ecuanimidad era asombrosa. Nunca escuché que se quejara de sus contemporáneos. Cuando iba a visitarlo a su departamento de la calle Rivadavia encontraba en él una paz que parecía ajena a este mundo. En *El banquete de Severo Arcángelo* hay mucho de esa paz.

*–Llegó un momento en que entraste en ese purgatorio de joyas olvidadas que era el depósito de Sudamericana y descubriste que, así como habían yacido allí los quinientos ejemplares de*Bestiario *y los seiscientos o setecientos de* Adán Buenosayres, *había otros tantos ejemplares inmóviles de* La vida breve, *de Onetti.*

–Sí, ése era otro de los grandes libros olvidados. Mi decisión de reeditar esa obra maestra sobre la ficción dentro de la ficción creó una amistad súbita y honda con Onetti. Ya en España, las pocas veces que fui a Madrid, pasaba con él algunos ratos, conversando. Admiraba yo su desasimiento del mundo. *Cuando ya no importe*, el último de sus libros, me parece la conclusión lógica de un Eclesiastés encarnado en él como vida cotidiana.

REGRESO A LAS FUENTES. *–En algún mes de 1971, la brújula de tu vida dio un giro drástico. Renunciaste a la dirección literaria de Sudamericana -donde tu lugar va a ser ocupado por Enrique Pezzoni–, emigraste a Mar del Plata y desde allí, con esporádicos viajes a Buenos Aires, trabajaste exclusivamente en tus libros de Minotauro.*

–Viajaba a Buenos Aires una vez por mes, pero desde 1974 me quedaba en Mar del Plata sólo durante el verano. Pasé esos años revisando libros como *La feria de las tinieblas* de Ray Bradbury, *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, tal vez *La sequía* o *La exhibición de atrocidades* de J. G. Ballard.

–Hacia 1976 o 1977 decidiste exiliarte.

–Decidir tal vez no sea la palabra correcta. Había demasiados muertos. Era abrumador. En esos casos, no se piensa en los pro y en los contra. Simplemente uno ve claro y se da cuenta de que no es posible hacer otra cosa que marcharse. Llegué a Barcelona como director literario de Edhasa, un sello filial de Sudamericana, pero a la vez, poco a poco, empecé a editar también algunos libros de Minotauro. Fueron años de trabajo arduo hasta que, a comienzos de 1993, se produjeron algunas desavenencias o, quizá, lo que yo hacía había dejado de interesar. Debí dejar Edhasa y convertirme, inesperadamente, en empresario, en un editor que navega solo.

–¿Libros tan refinados como los de Minotauro, tan fuera de lo usual, tienen acaso en España lectores tan entusiastas como los de la Argentina?

–No. Aquí hay un concepto más académico de la división de géneros, y libros como los de Ballard o Bradbury no son tratados como literatura sino como productos paraliterarios. Lo fantástico es, en España, lo que tiene que ver con los fantasmas.

–Un fenómeno muy diferente al de la Argentina.

–Eso me hace comprender, precisamente, que Minotauro debe volver a casa: siempre fue, al fin de cuentas, una editorial argentina cuyos libros están pensados para los lectores argentinos. Mis libros vuelven a casa. Yo, quién sabe.

BUENOS AIRES, JUNIO DE 1967

COMO NACIO "CIEN AÑOS DE SOLEDAD"

El fenómeno más vertiginoso en toda la historia de la literatura latinoamericana fue, quizá, la aparición de *Cien años de soledad* en Buenos Aires. Gabriel García Márquez llegó a Ezeiza el 20 de junio de 1967 como invitado de la editorial Sudamericana y de la revista *Primera Plana* para asistir al lanzamiento de su libro y participar, de paso, como jurado del premio de novela –junto con Leopoldo Marechal y Augusto Roa Bastos– patrocinado por la editorial y el semanario.

A partir de ese momento, la fama de García Márquez creció día tras día de un modo físico, visible, y se extendió como un incendio por el país entero y luego por el continente. Francisco Porrúa evoca aquí ese momento de epifanía.

"García Márquez era para mí un autor desconocido hasta que Luis Harss me habló de él en Buenos Aires. Harss llegó a la Argentina con el manuscrito de *Los nuestros*, un libro de ensayos y entrevistas sobre los diez autores que él consideraba canónicos en la nueva literatura latinoamericana: Asturias, Borges, Rulfo, Carpentier, Guimaraes Rosa, Onetti, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez.

"Harss venía bajando por el continente desde Estados Unidos. Al pasar por México, Carlos Fuentes le recomendó que tomase en cuenta a un gran narrador secreto cuyas obras venían siendo publicadas por ediciones Era: *La mala hora*, *El coronel no tiene quien le escriba*. Esos textos sedujeron de inmediato a Harss, quien me los dio a leer; yo también sentí por ellos un entusiasmo instantáneo.

"Le envié entonces una carta a García Márquez pidiéndole que me permitiera reeditar su obra en la Argentina. Me respondió explicándome que no podía ceder esos libros obras porque los derechos los tenía Era. Añadió que había escrito una nueva novela y que, quizá, yo tendría interés en publicarla. Así fue como recibí las primeras páginas de *Cien años de soledad*. Me bastó leer sólo unas pocas líneas para advertir que estaba ante una obra maestra. Como en el caso de Cortázar, no se trataba de un descubrimiento, sino de la recuperación de un autor al que yo ya conocía.

"Ciertas leyendas que circularon luego sobre *Cien años de soledad* son ciertas. Antes de llegar a mis manos, la novela había sido rechazada por Carlos Barral y por Losada, cuyo director literario era Guillermo de Torre. Barral adujo `un error de lectura'. En el caso de Losada, me contaron que la carta de rechazo le recomendaba a García Márquez dedicarse a la poesía. No es inexplicable. El lenguaje de la novela era muy nuevo a mediados de los años 60. Ahora pueden verse en él marcas claras, tradiciones del Caribe colombiano, algunos ligeros vientos faulknerianos y cosas así. Pero cuando el libro apareció, su lenguaje era desconcertante. Produjo reacciones de rechazo extremo en algunos escritores argentinos, para quienes la prosa de *Cien años...* era de una sonoridad excesiva. Yo sabía muy bien que en García Márquez había otras retóricas, como la más íntima de *El coronel no tiene quien le escriba*, por ejemplo. La prosa de *Cien años...* era en cambio la de una gran crónica.

"Otros datos menos legendarios son también curiosos. García Márquez me dijo que, cuando recibió la carta de aceptación de Sudamericana, la consideró como un mandato, algo que introducía en su vida un corte definitivo, un antes y un después.

"La madrugada en que García Márquez llegó a Buenos Aires fuimos a comer a uno de esos restaurantes de la calle Montevideo que estaban abiertos hasta el amanecer y allí advertimos que el personaje era idéntico a sus libros. Toda la ciudad sucumbió de inmediato a la seducción de la novela y se puso a leerla. Casi no había persona que no descubriera en algún miembro de su familia rasgos de los Buendía. Hubo una recepción del libro no como novela sino como vida."

F. P.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Nada es eterno,* por Sidney Sheldon (Emecé, 17 pesos).	1	7
2	*Del amor y otros demonios,* por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 15 pesos).	3	24
3	*La tierra incomparable,* por Antonio Dal Masetto (Planeta, 13 pesos). La novela, que ganó el Premio Biblioteca del Sur 1994, tiene como protagonista a una inmigrante italiana que decide, a los ochenta años, volver a su país de origen para redescubrir su vida pasada.	2	3
4	*Las hijas de Sultana,* por Jean P. Sasson (Atlántida, 19,50 pesos).	5	13
5	*La casa de los espíritus,* por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos).	4	13
6	*Soñar en cubano,* por Cristina García (Espasa Calpe, 16,80 pesos).	6	12
7	*Inventario Dos,* por Mario Benedetti (Seix Barral, 18 pesos).	7	16
8	*El puño de Dios,* por Frederick Forsyth (Plaza & Janés, 24 pesos).	8	11
9	*De todo como en galpón,* Luis Landriscina (Grupo Imaginador, 10 pesos). Chistes y cuentos populares que relatan costumbres y anécdotas con protagonistas y personajes oriundos de los más lejanos rincones de la Argentina y, especialmente, del Chaco.	–	1
10	*Puerto Libre,* por Angeles Mastretta (Planeta, 13 pesos). La autora de *Arráncame la vida* y *Mujeres de ojos grandes* relata, a través de veintinueve cuentos cortos, las historias que rondan por los puertos y el mar.	–	1

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Escenas de la vida posmoderna,* por Beatriz Sarlo (Ariel, 13 pesos).	2	13
2	*El oro de Moscú,* por Isidoro Gilbert (Planeta, 19 pesos). El autor narra los entretelones de las relaciones argentino-soviéticas durante tres décadas: el KGB en la Argentina, los vínculos de Moscú con Yrigoyen, Perón, Frondizi, Illia, la dictadura militar, Alfonsín y Menem.	1	4
3	*El vacilar de las cosas,* por Juan José Sebreli (Sudamericana, 17 pesos).	3	9
4	*Don Pedro y la educación,* por René G. Favaloro (Centro Editor Fundación Favaloro, 14 pesos).	5	9
5	*Lacan,* por Elisabeth Roudinesco (Fondo de Cultura Económica, 39 pesos). Esperada biografía del psicoanalista francés en la que se cuentan detalles de su formación, su particular trato con los pacientes y algunas revelaciones sobre su vida privada y pública.	4	3
6	*Breve historia de los argentinos,* por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	7	36
7	*Por qué a mí, por qué esto, por qué ahora,* por Robin Norwood (Javier Vergara, 12 pesos). Tomando historias de personas comunes, el autor responde a los interrogantes permanentes y atemporales sobre el Karma Individual y Familiar, cómo elegimos a nuestros padres o las circunstancias de nuestro nacimiento.	–	1
8	*La Revolución del '55,* por Isidoro Ruiz Moreno (Emecé, 24 pesos).	6	6
9	*La larga agonía de la Argentina peronista,* por Tulio Halperín Donghi (Ariel, 12 pesos).	8	18
10	*Detrás del maquillaje,* por Susana Giménez (Errepar, 12 pesos).	–	5

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny, El Ateneo (Capital Federal), El Monje (Quilmes), Fray Mocho (Mar del Plata), Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario), Rayuela (Córdoba), Feria del Libro (Tucumán).

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Volodia Teitelboim: **Neruda** (Emecé). Reedición revisada y ampliada de la biografía del poeta que el novelista, ensayista y antiguo dirigente del Partido Comunista de Chile publicó en 1984. Los materiales agregados son aquellos que en su momento Teitelboim omitió para no herir a la familia de Pablo Neruda: se refieren a sus amores extramatrimoniales y a sus andanzas políticas.

Natalio R. Botana: **El orden conservador** (Sudamericana). Reedición del excepcional trabajo sobre la política argentina en el período fundante, que fue de 1880 a 1916, con una ampliación al texto original en la que Botana analiza los trabajos publicados e inéditos que estudiaron este tema en los casi veinte años de vida de esta obra clave.

LANZALLAMAS

El zar Tito

Es curioso que en el mundo de los libros haya alguien de quien, más o menos unánimemente, se habla bien. No es un autor, claro, ni un editor: es un vendedor de libros que empezó de abajo para hacerse fama de pieza fundamental en una editorial que quiera ser competitiva, con todo un anecdotario sobre su tratamiento caudillista, de premios y castigos, al equipo de vendedores que bajo su mando trabaje. Editores y libreros coinciden en llamarlo "el zar de las ventas", cuando no le dicen Tito: se trata del ex gerente de ventas de Planeta, fugaz aunque productivamente -en dos meses aumentó la venta en ciento cuarenta mil dólares– responsable del área en el Grupo Rei y actual gerente de ventas de la editorial Sudamericana.

Allí empezó La False a los dieciocho años haciendo paquetes de libros en el área de expedición; al poco tiempo se convirtió en vendedor y fue ascendiendo al tiempo que aprendía los secretos del oficio. "Tito sabe de ventas como no sabe nadie, conoce a cada librero desde que empezó, que fue hace mucho tiempo. Por donde pasó dejó huella e hizo ganar dinero. Por eso se lo disputaron tantas editoriales", explica el gerente editorial de un gran grupo. "Es un tipo que se lleva muy bien con los libreros, a diferencia del resto de las editoriales que por lo general tienen responsables con relaciones conflictivas con las librerías", lanza una patadita el dueño de unas prestigiosas librerías. "Es un tipo que conoce muy bien el paño del negocio. Pero sobre todo es de Avellaneda y fanático de Independiente", revela sin querer alguna de las tácticas de acercamiento de La False.

Cuando La False se fue de Planeta –en términos elegantes pero no del todo felices, se dice por ahí– y luego de Rei llevó consigo un equipo de colaboradores. Uno de ellos describe su sistema de trabajo como "una cuestión de tacto: La False capta lo que necesita el librero. El entró de chico, conoció el oficio desde el empedrado y el asfalto, la calle le enseñó ese tacto con el librero. El resuelve las cosas sin burocracia: cuando hay un problema llama, va a comer, dialoga con el librero y resuelve. Nombrar a La False es una ventaja para vender: si vos decís en una librería que Tito va a aparecer, te pueden cambiar la exhibición de la noche a la mañana".

B.E.M.

Carnets///

ENSAYO

Gótico americano

LA CULTURA DE LA QUEJA. TRIFULCAS NORTEAMERICANAS, por Robert Hughes, Anagrama, 1994, 224 páginas.

En Iowa City, pequeña ciudad universitaria norteamericana, se publica un diario llamado –sin pretensiones metafóricas– *The Daily Iowan*. Pese a ser un emprendimiento periodístico del Medio Oeste, la zona más puritana y cerrada sobre sí misma de Estados Unidos, el diario no sólo es bastante bueno, sino asombrosamente progresista. De hecho *The Daily Iowan* a veces resulta cansadoramente progresista: luego de leer columna tras columna contra el acoso sexual, las políticas neoconservadoras, la desigualdad racial, el léxico de la derecha y las deficiencias de la salud pública, el lector emerge agobiado, deseoso del bálsamo estupefaciente que imparten los programas mediocres de televisión. Lo curioso, sin embargo, es que tanta columna bien intencionada convive con una sección fija del diario, "Legal Matters", que haría las delicias de la peor dictadura del Tercer Mundo. "Legal Matters" ("Asuntos Legales") anuncia las sentencias y multas aplicadas a criminales tan terribles como Mollie S. Mackeena, de East College St. 923, departamento 3, que debió pagar cincuenta dólares por hallarse bajo el influjo de alcohol en la vía pública. Y como si revelar la identidad de felones ya convictos no fuera suficiente, la sección también informa al buen ciudadano iowense que Fulanito será juzgado por "excessive pet noise" (porque su perro o gato hizo mucho ruido durante la noche) y Menganito fue arrestado por "possesion of an open container" (porque lo pescaron con una lata de cerveza abierta en la mano).

El ensayista Robert Hughes (Australia, 1938), conocido por sus comentarios de artes plásticas en *Time* y sus libros *A toda crítica, The Shock of the New* (originariamente un programa de la BBC sobre el modernismo) y *Barcelona*, pronunció en 1992 una serie de conferencias que permiten al turista intelectual orientarse en el exótico mundo de la vida norteamericana, donde contradicciones como las del *Daily Iowan* son harto comunes. Dichas conferencias, un tanto ampliadas y revisadas, integran ahora *La cultura de la queja*.

Hughes es un liberal incómodo –con sí mismo y para los demás–, y el propósito de su libro, pese a la utilidad que tiene para el extranjero, no es didáctico sino polémico. Sus enemigos son sobre todo dos, la derecha cavernícola y la despistada izquierda universitaria, pero tampoco ahorra críticas al afrocentrismo febril de algunos grupos negros y al rechazo total del pasado por parte de ciertas feministas. Nada de lo que dice es absolutamente nuevo, pero decirlo requiere coraje, y para reunir argumentos tan sólidos como los suyos hace falta una inteligencia muy aguda.

Su tesis básica es que lo único que sostiene la ilusión de combatividad e importancia social de la izquierda norteamericana, que ha dejado de intervenir fuera del *campus*, es la consigna de lo multiculturalismo y el énfasis en lo "políticamente correcto", y que el abuso de estos caballitos de batalla a menudo termina emasculándola. (El verbo "emascular", por ejemplo, debería ser evitado en una reseña por políticamente incorrecto, ya que al referirse a la ablación de los órganos sexuales masculinos sugiere que las mujeres no forman parte de la izquierda.) Para Hughes la derecha, y en especial la derecha blanca religiosa, encuentra que la nueva moda universitaria le viene de perillas: si los negros y asiáticos confunden multiculturalismo con separatismo ni siquiera hace falta instaurar un apartheid, basta con darles lo que piden; si un fanático puede lograr que clausuren una muestra de pin-

ENSAYO

Cuando PC no era Pierre Cardin

EL ORO DE MOSCU, por Isidoro Gilbert. Planeta, 1994, 446 páginas.

Isidoro Gilbert posee una larga trayectoria periodística: comenzó como corresponsal de CTK y Sinjua; trabajó, durante veintinueve años, para la agencia soviética TASS; fue redactor de los periódicos *L'Unità* de Italia, *L'Humanité* de Francia, *El siglo* de Chile y *El Popular* de Uruguay; se desempeñó como uno de los directores del desaparecido diario nacional *Sur* y colaboró con diversos medios del extranjero y del país. En la actualidad es corresponsal argentino del diario uruguayo *La República*. De esta extensa labor en la información política, Gilbert suma tres ensayos: *La ilusión del progreso apolítico. Una respuesta a Rodolfo Terragno* (1986), *El largo verano del '91* (1991) y *El oro de Moscú*.

En este último ensayo –tres años de trabajo e investigación– Gilbert realiza un notable recorrido por las relaciones soviético-argentinas revelando aspectos poco conocidos que permiten, por un lado, reconstruir la historia y, por el otro, replantear una sociedad para el cambio. Basado en la globalidad de dichas relaciones, el estudio de Gilbert analiza la vida política de ambos Estados, la forma en que éstos desarrollaron sus asuntos exteriores compartidos y, especialmente, el papel de sus partidos comunistas. Para ello, Gilbert recurre a las informaciones sobre cuestiones económicas y de inteligencia que se efectuaron desde el establecimiento de 1946 de las relaciones diplomáticas entre la Argentina y la Unión Soviética hasta la visita del presidente Menem el 24 de octubre de 1990 a Moscú, un año antes de la desaparición del primer Estado socialista de la historia.

El oro de Moscú desnuda, sin sensacionalismos baratos, las diferencias entre los vínculos que existieron entre

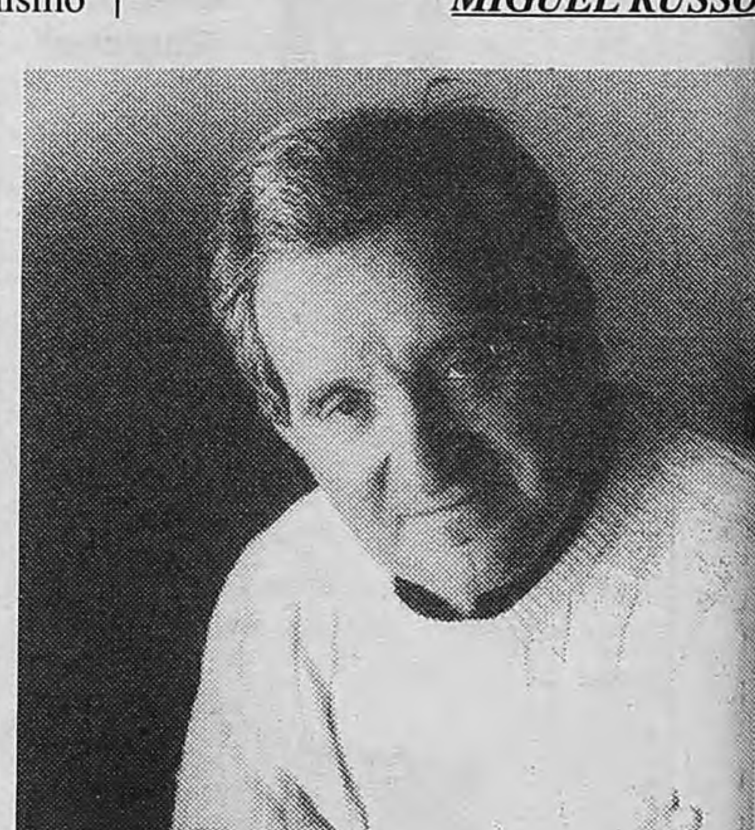


los partidos comunistas de la Argentina y de la URSS y los que se efectuaban, al mismo tiempo, entre los gobiernos de los dos países. Mediante datos categóricos, aportados por miembros de los cuatro estamentos mencionados, Gilbert analiza las situaciones que se fueron produciendo durante casi cinco décadas: la relación del ministro José Ber Gelbard con dirigentes comunistas argentinos y su secreta asociación a Directorio, el grupo de finanzas especiales del PC; las empresas que solventaban al marxismo-leninismo telúrico (la embotelladora de Coca-Cola, Minera Aluminé o Compañía Azucarera Tucumana, entre otras); la mirada de los servicios de inteligencia soviéticos al general Perón, opuesta radicalmente a la de los dirigentes comunistas nacionales; los hombres del KGB de paso por el país; el trabajo preparatorio de Victorio Codovilla en México meses antes del asesinato de Trotsky; la política ante el golpe de Estado de 1976, lo que significaría uno de los peores traspiés del comunismo en el país; sus criterios mecanicistas apegados a la creencia de que las concepciones tuvieran que entrar forzadamente en la realidad; la intervención soviética en la guerra de Malvinas o el mantenimiento, a toda costa, de una maquinaria burocrática que, en definitiva, significó la estampida de los afiliados en los últimos años.

Gilbert desentraña la historia sacralizada de la fundación del Partido Comunista en la Argentina y destaca la tarea desempeñada para el origen del mismo por figuras como José Penelón o el chileno Emilio Recabarren. De la misma manera investiga en las misiones llevadas a cabo por los agentes de la Internacional Comunista en el país durante fines de la década del veinte y comienzos de la del treinta (una de ellas, increíble para afiliados o no, habla de la separación que decretaron para Rodolfo Ghioldi del seno del PC).

Sin venganzas personales –Gilbert, aunque no afiliado, pertenecía al PC–, *El oro de Moscú* indaga con la documentación precisa y permite la reconstrucción de buena parte de la conflictiva historia del marxismo-leninismo en su relación con el país. Una historia con diferencias categóricas, con puntos de vista equívocos y amores y odios que no terminan. Tanto desde la Argentina (hacia dentro y hacia fuera) como desde la despedazada Unión Soviética.

MIGUEL RUSSO



Best Sellers///

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Nada es eterno*, por Sidney Sheldon (Emecé, 17 pesos).	1	7
2	*Del amor y otros demonios*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 15 pesos).	3	24
3	*La tierra incomparable*, por Antonio Dal Masetto (Planeta, 13 pesos). La novela, que ganó el Premio Biblioteca del Sur 1994, tiene como protagonista a una inmigrante italiana que decide, a los ochenta años, volver a su país de origen para redescubrir su vida pasada.	2	3
4	*Las hijas de Sultana*, por Jean P. Sasson (Atlántida, 19,50 pesos).	5	13
5	*La casa de los espíritus*, por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos).	4	13
6	*Soñar en cubano*, por Cristina García (Espasa Calpe, 16,80 pesos).	6	12
7	*Inventario Dos*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 18 pesos).	7	16
8	*El puño de Dios*, por Frederick Forsyth (Plaza & Janés, 24 pesos).	8	11
9	*De todo como en galpón*, Luis Landriscina (Grupo Imaginador, 10 pesos). Chistes y cuentos populares que relatan costumbres y anécdotas con protagonistas y personajes oriundos de los más lejanos rincones de la Argentina y, especialmente, del Chaco.	–	1
10	*Puerto Libre*, por Angeles Mastretta (Planeta, 13 pesos). La autora de *Arráncame la vida* y *Mujeres de ojos grandes* relata, a través de veintinueve cuentos cortos, las historias que rondan por los puertos y el mar.	–	1

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Escenas de la vida posmoderna*, por Beatriz Sarlo (Ariel, 13 pesos).	2	13
2	*El oro de Moscú*, por Isidoro Gilbert (Planeta, 19 pesos). El autor narra los entretelones de las relaciones argentino-soviéticas durante tres décadas: el KGB en la Argentina, los vínculos de Moscú con Yrigoyen, Perón, Frondizi, Illia, la dictadura militar, Alfonsín y Menem.	1	4
3	*El vacilar de las cosas*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 17 pesos).	3	9
4	*Don Pedro y la educación*, por René G. Favaloro (Centro Editor Fundación Favaloro, 14 pesos).	5	9
5	*Lacan*, por Elisabeth Roudinesco (Fondo de Cultura Económica, 39 pesos). Esperada biografía del psicoanalista francés en la que se cuentan detalles de su formación, su particular trato con los pacientes y algunas revelaciones sobre su vida privada y pública.	4	3
6	*Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	7	36
7	*Por qué a mí, por qué esto, por qué ahora*, por Robin Norwood (Javier Vergara, 12 pesos). Tomando historias de personas comunes, el autor responde a los interrogantes permanentes y atemporales sobre el Karma Individual y Familiar, cómo elegimos a nuestros padres o las circunstancias de nuestro nacimiento.	–	1
8	*La Revolución del '55*, por Isidoro Ruiz Moreno (Emecé, 24 pesos).	6	6
9	*La larga agonía de la Argentina peronista*, por Tulio Halperín Donghi (Ariel, 12 pesos).	8	18
10	*Detrás del maquillaje*, por Susana Giménez (Errepar, 12 pesos).	–	5

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny, El Ateneo (Capital Federal), El Monje (Quilmes), Fray Mocho (Mar del Plata), Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario), Rayuela (Córdoba), Feria del Libro (Tucumán).

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Volodia Teitelboim: **Neruda** (Emecé). Reedición revisada y ampliada de la biografía del poeta que el novelista, ensayista y antiguo dirigente del Partido Comunista de Chile publicó en 1984. Los materiales agregados son aquellos que en su momento Teitelboim omitió para no herir a la familia de Pablo Neruda: se refieren a sus amores extramatrimoniales y a sus andanzas políticas.

Natalio R. Botana: **El orden conservador** (Sudamericana). Reedición del excepcional trabajo sobre la política argentina en el período fundante, que fue de 1880 a 1916, con una ampliación al texto original en la que Botana analiza los trabajos publicados e inéditos que estudiaron este tema en los casi veinte años de vida de esta obra clave.

LANZALLAMAS

El zar Tito

Es curioso que en el mundo de los libros haya alguien de quien, más o menos unánimemente, se habla bien. No es un autor, claro, ni un editor: es un vendedor de libros que empezó de abajo para hacerse fama de pieza fundamental en una editorial que quiera ser competitiva, con todo un anecdotario sobre su tratamiento caudillista, de premios y castigos, al equipo de vendedores que bajo su mando trabaje. Editores y libreros coinciden en llamarlo "el zar de las ventas", cuando no le dicen Tito: se trata del ex gerente de ventas de Planeta, fugaz aunque productivamente -en dos meses aumentó la venta en ciento cuarenta mil dólares– responsable del área en el Grupo Rei y actual gerente de ventas de la editorial Sudamericana.

Allí empezó La False a los dieciocho años haciendo paquetes de libros en el área de expedición; al poco tiempo se convirtió en vendedor y fue ascendiendo al tiempo que aprendía los secretos del oficio. "Tito sabe de ventas como no sabe nadie, conoce a cada librero desde que empezó, que fue hace mucho tiempo. Por donde pasó dejó huella e hizo ganar dinero. Por eso se lo disputaron tantas editoriales", explica el gerente editorial de un gran grupo. "Es un tipo que se lleva muy bien con los libreros, a diferencia del resto de las editoriales que por lo general tienen responsables con relaciones conflictivas con las librerías", lanza una patadita el dueño de unas prestigiosas librerías. "Es un tipo que conoce muy bien el paño del negocio. Pero sobre todo es de Avellaneda y fanático de Independiente", revela sin querer alguna de las tácticas de acercamiento de La False.

Cuando La False se fue de Planeta –en términos elegantes pero no del todo felices, se dice por ahí– y luego de Rei llevó consigo un equipo de colaboradores. Uno de ellos describe su sistema de trabajo como "una cuestión de tacto: La False capta lo que necesita el librero. El entró de chico, conoció el oficio desde el empedrado y el asfalto, la calle le enseñó ese tacto con el librero. El resuelve las cosas sin burocracia: cuando hay un problema llama, va a comer, dialoga con el librero y resuelve. Nombrar a La False es una ventaja para vender: si vos decís en una librería que Tito va a aparecer, te pueden cambiar la exhibición de la noche a la mañana".

B.E.M.

Carnets///

ENSAYO

Gótico americano

LA CULTURA DE LA QUEJA. TRIFULCAS NORTEAMERICANAS, por Robert Hughes, Anagrama, 1994, 224 páginas.

En Iowa City, pequeña ciudad universitaria norteamericana, se publica un diario llamado –sin pretensiones metafóricas– *The Daily Iowan*. Pese a ser un emprendimiento periodístico del Medio Oeste, la zona más puritana y cerrada sobre sí misma de Estados Unidos, el diario no sólo es bastante bueno, sino asombrosamente progresista. De hecho *The Daily Iowan* a veces resulta cansadoramente progresista: luego de leer columna tras columna contra el acoso sexual, las políticas neoconservadoras, la desigualdad racial, el léxico de la derecha y las deficiencias de la salud pública, el lector emerge agobiado, deseoso del bálsamo estupefaciente que imparten los programas mediocres de televisión. Lo curioso, sin embargo, es que tanta columna bien intencionada convive con una sección fija del diario, "Legal Matters", que haría las delicias de la peor dictadura del Tercer Mundo. "Legal Matters" ("Asuntos Legales") anuncia las sentencias y multas aplicadas a criminales tan terribles como Mollie S. Mackeena, de East College St. 923, departamento 3, que debió pagar cincuenta dólares por hallarse bajo el influjo de alcohol en la vía pública. Y como si revelar la identidad de felones ya convictos no fuera suficiente, la sección también informa al buen ciudadano iowense que Fulanito será juzgado por "excessive pet noise" (porque su perro o gato hizo mucho ruido durante la noche) y Menganito fue arrestado por "possesion of an open container" (porque lo pescaron con una lata de cerveza abierta en la mano).

El ensayista Robert Hughes (Australia, 1938), conocido por sus comentarios de artes plásticas en *Time* y sus libros *A toda crítica, The Shock of the New* (originariamente un programa de la BBC sobre el modernismo) y *Barcelona*, pronunció en 1992 una serie de conferencias que permiten al turista intelectual orientarse en el exótico mundo de la vida norteamericana, donde contradicciones como las del *Daily Iowan* son harto comunes. Dichas conferencias, un tanto ampliadas y revisadas, integran ahora *La cultura de la queja*.

Hughes es un liberal incómodo –con sí mismo y para los demás–, y el propósito de su libro, pese a la utilidad que tiene para el extranjero, no es didáctico sino polémico. Sus enemigos son sobre todo dos, la derecha cavernícola y la despistada izquierda universitaria, pero tampoco ahorra críticas al afrocentrismo febril de algunos grupos negros y al rechazo total del pasado por parte de ciertas feministas. Nada de lo que dice es absolutamente nuevo, pero decirlo requiere coraje, y para reunir argumentos tan sólidos como los suyos hace falta una inteligencia muy aguda.

Su tesis básica es que lo único que sostiene la ilusión de combatividad e importancia social de la izquierda norteamericana, que ha dejado de intervenir fuera del *campus*, es la consigna del multiculturalismo y el énfasis en lo "políticamente correcto", y que el abuso de estos caballitos de batalla a menudo termina emasculándola. (El verbo "emascular", por ejemplo, debería ser evitado en una reseña por políticamente incorrecto, ya que al referirse a la ablación de los órganos sexuales masculinos sugiere que las mujeres no forman parte de la izquierda.) Para Hughes la derecha, y en especial la derecha blanca religiosa, encuentra que la nueva moda universitaria le viene de perillas: si los negros y asiáticos confunden multiculturalismo con separatismo ni siquiera hace falta instaurar un apartheid, basta con darles lo que piden; si un fanático puede lograr que clausuren una muestra de pintura que ofende sus creencias ni siquiera hace falta tener censores, porque sólo el arte más anodino y conformista podrá ser exhibido; si en *Vigilar y castigar* Foucault hace lo mismo de lo que acusa al Estado, vale decir ignora la experiencia de los propios presidiarios, ni siquiera hace falta pregonar las virtudes del autoritarismo, porque los estudiantes aprenden a practicarlo y lo llaman "teoría".

Luego de leer a Hughes, las contradicciones del *Daily Iowan* se aclaran. Lo molesto de las columnas bienintencionadas de ese diario es su puritanismo de izquierda, el mismo puritanismo que considera legítimo humillar públicamente –aquí el recuerdo de *La letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, se impone con toda su fuerza– a quien ha cometido una falta menor. Por algo Grant Wood pintó su famosísimo *American Gothic* (aquella siniestra imagen de una pareja de campesinos, en que el hombre sostiene una horquilla y mira al espectador como si quisiera atravesarlo) en Iowa. Y por algo, también, el pintor usó como modelos a su hermana y su dentista, gente que uno supone distinta a los granjeros reales: quizá deseaba subrayar que el aislamiento cultural y el fanatismo religioso son características norteamericanas bastante comunes. En un país donde alguien denuncia a su vecino porque el perro ladra demasiado, y el vecino termina de hecho en la comisaría, la izquierda debe evitar las denuncias. De nada sirve chillar contra el racismo de *Huckleberry Finn*: hay que explicar más bien por qué Mark Twain escribió un excelente libro pese a su racismo. En *La cultura de la queja*, Robert Hughes demuestra cómo navegar las turbulentas aguas de lo políticamente correcto sin transformarse en un involuntario compañero de ruta de los derechistas.

EDUARDO GLEESON

ENSAYO

Cuando PC no era Pierre Cardin

EL ORO DE MOSCU, por Isidoro Gilbert. Planeta, 1994, 446 páginas.

Isidoro Gilbert posee una larga trayectoria periodística: comenzó como corresponsal de CTK y Sinjua; trabajó, durante veintinueve años, para la agencia soviética TASS; fue redactor de los periódicos *L'Unità* de Italia, *L'Humanité* de Francia, *El siglo* de Chile y *El Popular* de Uruguay; se desempeñó como uno de los directores del desaparecido diario nacional *Sur* y colaboró con diversos medios del extranjero y del país. En la actualidad es corresponsal argentino del diario uruguayo *La República*. De esta extensa labor en la información política, Gilbert suma tres ensayos: *La ilusión del progreso apolítico. Una respuesta a Rodolfo Terragno* (1986), *El largo verano del '91* (1991) y *El oro de Moscú*.

En este último ensayo –tres años de trabajo e investigación– Gilbert realiza un notable recorrido por las relaciones soviético-argentinas revelando aspectos poco conocidos que permiten, por un lado, reconstruir la historia y, por el otro, replantear una sociedad para el cambio. Basado en la globalidad de dichas relaciones, el estudio de Gilbert analiza la vida política de ambos Estados, la forma en que éstos desarrollaron sus asuntos exteriores compartidos y, especialmente, el papel de sus partidos comunistas. Para ello, Gilbert recurre a las informaciones sobre cuestiones económicas y de inteligencia que se efectuaron desde el establecimiento de 1946 de las relaciones diplomáticas entre la Argentina y la Unión Soviética hasta la visita del presidente Menem el 24 de octubre de 1990 a Moscú, un año antes de la desaparición del primer Estado socialista de la historia.

El oro de Moscú desnuda, sin sensacionalismos baratos, las diferencias entre los vínculos que existieron entre los partidos comunistas de la Argentina y de la URSS y los que se efectuaban, al mismo tiempo, entre los gobiernos de los dos países. Mediante datos categóricos, aportados por miembros de los cuatro estamentos mencionados, Gilbert analiza las situaciones que se fueron produciendo durante casi cinco décadas: la relación del ministro José Ber Gelbard con dirigentes comunistas argentinos y su secreta asociación a Directorio, el grupo de finanzas especiales del PC; las empresas que solventaban al marxismo-leninismo telúrico (la embotelladora de Coca-Cola, Minera Aluminé o Compañía Azucarera Tucumana, entre otras); la mirada de los servicios de inteligencia soviéticos al general Perón, opuesta radicalmente a la de los dirigentes comunistas nacionales; los hombres del KGB de paso por el país; el trabajo preparatorio de Victorio Codovilla en México meses antes del asesinato de Trotsky; la política ante el golpe de Estado de 1976, lo que significaría uno de los peores traspiés del comunismo en el país; sus criterios mecanicistas apegados a la creencia de que las concepciones tuvieran que entrar forzadamente en la realidad; la intervención soviética en la guerra de Malvinas o el mantenimiento, a toda costa, de una maquinaria burocrática que, en definitiva, significó la estampida de los afiliados en los últimos años.

Gilbert desentraña la historia sacralizada de la fundación del Partido Comunista en la Argentina y destaca la tarea desempeñada para el origen del mismo por figuras como José Penelón o el chileno Emilio Recabarren. De la misma manera investiga en las misiones llevadas a cabo por los agentes de la Internacional Comunista en el país durante fines de la década del veinte y comienzos de la del treinta (una de ellas, increíble para afiliados o no, habla de la separación que decretaron para Rodolfo Ghioldi del seno del PC).

Sin venganzas personales –Gilbert, aunque no afiliado, pertenecía al PC–, *El oro de Moscú* indaga con la documentación precisa y permite la reconstrucción de buena parte de la conflictiva historia del marxismo-leninismo en su relación con el país. Una historia con diferencias categóricas, con puntos de vista equívocos y amores y odios que no terminan. Tanto desde la Argentina (hacia dentro y hacia fuera) como desde la despedazada Unión Soviética.

MIGUEL RUSSO

FICCION

El Carver peruano

CUENTOS COMPLETOS, por Julio Ramón Ribeyro. Alfaguara, 1994, 750 páginas. **CAMBIO DE GUARDIA**, por Julio Ramón Ribeyro. Tusquets, 1994, 308 páginas.

La literatura, como casi todos los ámbitos culturales, suele agitarse al ritmo que marcan las modas. Hoy hay que leer una determinada tendencia estilística, mañana a escritores lituanos, en cinco minutos antiguos géneros resucitados. La velocidad de las modas es cada vez mayor y, en ocasiones, autores de real valía quedan escondidos bajo una nebulosa de silencio.

Tal parece ser el caso del peruano Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929), uno de los narradores más importantes que dio América latina en la segunda mitad de este siglo. A pesar de pertenecer a la generación de los llamados "autores del boom" que vieron llegar su producción a los primeros planos de la literatura contemporánea en las décadas del 60 y 70, Ribeyro prefirió cultivar un *perfil bajo*, alejado de estériles polémicas y coqueteos con el poder de turno. Eso se paga. En su caso, su obra debió esperar casi cuarenta años antes de llegar a la consideración masiva de los lectores hispanoparlantes. La publicación de la totalidad de sus cuentos así como la reedición de una novela poco conocida sirven de excelente excusa para ubicar el extenso y sólido trabajo de Ribeyro en el lugar que realmente merece.

Es precisamente en el terreno del relato corto donde el escritor peruano se hace más fuerte. Para Ribeyro no parecen ocultarse demasiado los secretos de los más contundentes cuentistas europeos del siglo XIX. Maneja la vena realista con la misma vitalidad de un Maupassant, tiene esa chispa febril que supo cultivar Stendhal pero sobre todo la prolijidad, el ritmo sostenido y la sutil destreza para sorprender con pequeños gestos tan propios de Chejov. Con estos elementos, Ribeyro arma historias ciertamente memorables. Hay una opresiva vocación de fracaso y tristeza en sus personajes, historias de frustraciones que a menudo encuentran una vía de escape a través de la sátira o lo fantástico, aunque este último rasgo se dé en forma mucho más atenuada de lo que sucede con algunos de sus colegas rioplatenses.

Los nueve libros que conforman el volumen de sus *Cuentos Completos* son todo un alarde de eficacia narrativa. A menudo Ribeyro basa su habilidad en concentrar la atención hacia una línea principal para hacer aparecer de improviso una secundaria que la supera. En el relato breve es donde este mecanismo alcanza sus máximos frutos. En *Ridder y el pisapapeles*, por ejemplo, un hombre recorre Bélgica para encontrar a un escritor que admira. La tensión se concentra en la indiferencia con que el autor trata al visitante, hasta que el joven descubre un objeto suyo que desapareció tiempo antes en su país, al otro lado del océano. En *Vaquita echada*, cuatro amigos pasan la noche entre juegos y tragos esperando hacer una llamada al día siguiente. La llamada es para comunicar una muerte. Luego todos seguirán sus rutinas. En *Bárbara*, un hombre recuerda un amor de juventud en Polonia. La muchacha, con la que no podía entenderse por las dificultades del idioma, le envió una carta que él destruyó luego de transportarla una década sin comprender qué decía. Pero ese amor imborrable tuvo por única prueba que ella le enseñara sus vestidos.

Con enorme inteligencia, Ribeyro evita moralejas simplistas y construye sus relatos con la misma complejidad que proporciona la realidad. Para ello no se aleja demasiado del registro de *lo real*, logrando así aumentar la capacidad de *lo fantástico* sin hacerlo manifiesto. Hechos pequeños, casi imperceptibles, deciden el destino de muchos de sus personajes del mismo modo que ocurre con algunos de los llamados narradores del minimalismo americano, como Tobías Wolf o el propio Carver (otro deudor y admirador incondicional de Chejov), con quienes Ribeyro encuentra una línea de contacto evidente.

En lo formal, no hay mucho espacio para la experimentación, aunque resulta evidente que el peruano maneja bien los distintos planos del relato. *Fénix*, por ejemplo, es un cuento de mayor aliento que da vida a un circo perdido en el Amazonas a través de la visión de seis personajes. Esta estructura casi coral no sólo le permite a Ribeyro conducir la narración hasta su patético desenlace (Fénix, el hombre-fuerte, se enfrenta vestido de oso al dueño del circo engañando a todos los espectadores), sino también cursos secundarios de las relaciones interpersonales entre los seis narradores. El clima recuerda en mucho a *Freaks* (1932), aquella notable película de culto de Tod Browning.

Al igual que ocurre con Cortázar, la prosa de Ribeyro parece mucho más fortalecida dentro de los estrictos límites del relato breve antes que en la novela. Al menos en *Cambio de guardia* todo resulta más previsible, menos explosivo. Algunas causas naturales para ello están centradas en el tema y la época en que fue concebida esta novela. Escrita entre 1964 y 1966, conoció una primera edición de 1976 y no ha sido reeditada hasta ahora. Entra en el espectro de las "novelas de dictadores" que florecieron en aquel momento, y que a excepción tal vez de *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, se vieron superadas por el absurdo que marcaba la realidad. En este caso, se narra la historia de un humilde vendedor de dulces que se ve envuelto en la maquiavélica maquinación de poderosos. Obviamente, al sentirse más cómodo en la estructura breve, Ribeyro dividió su relato en 186 pequeñas historias interpretadas por diversas voces, pero su efecto como novela se disuelve un tanto.

CHRISTIAN KUPCHIK

FICCION

Apariencias que engañan

EL SIMULACRO, por Alvaro Abós. Sudamericana, 1994, 232 páginas.

El simulacro es una novela sobre la autoría (o la propiedad, si hay que referirse a la legalidad literaria en términos más fuertes), el escritor y la construcción de su propio mito, y la precipitación de los relatos como llave maestra del arte del cuento. Las dos historias que narra dispuestas en montaje paralelo son diferentes, y por la misma razón tributarias de una misma jerarquía. Por un lado la novela policial: un *thriller* hecho y derecho, pero hostigado por una intriga deforme que no remite a la reconstrucción del crimen sino a la del relato. Por el otro, la historia del suicidio de Cesare Pavese, es decir: su biografía, una elegía en prosa elaborada con los textos dispersos de *El oficio de vivir* (su testamento literario) y parte de su correspondencia.

Hasta este punto cualquier combinación que articule las historias de *El simulacro* (y convierta las dos novelas en una), cualquier propósito de suma, aparece negado por el solo hecho de observar la planificación más inmediata del libro. Sin embargo, la primera persona del policial, y la segunda que sostiene la memoria del poeta muerto, una especie de "¿te acordás, hermano?" que recorre el suplicio de Pavese, tienen en común su carácter *interior*. El dispositivo (la yunta) persona/personaje instala al narrador en lo íntimo de las historias, lo convierte en un escritor que escribe sobre otros escritores y un detective que escribe policiales, y lo habilita para ejercer el más pernicioso y necesario gaje del oficio: la manipulación. De ahí el simulacro, la representación, el escamoteo y el peregrinaje de un género a otro.

Pero hay algo que el lector parece exigir (y es evidente que Alvaro Abós no lo ignora): una justificación, la revelación del secreto, el punto -que no es el infinito– donde las paralelas del relato se crucen y sustituyan la intriga por el sentido, lo vacío por lo lleno. Es el momento de la *precipitación*, el instante en el que las dos novelas breves del simulacro se convierten en un cuento, en un ajuste de piezas veloz, en una sucesión de breves *addendas*.

El simulacro será una novela policial *más* una biografía, siempre y cuando lo sea en *tránsito*, porque el valor de sus agregados –el peso de su inclusión tras el final de las historias– la convierten en un libro escurridizo que en realidad habla del procedimiento narrativo. Alvaro Abós –quien recibió por *El simulacro* el Premio Jaén de Novela– establece un raid que va del narrador al autor, amilanando la confianza del lector que se volverá desconfiado. El lector es, en *El simulacro*, el objeto de la maquinaria que lo hace funcionar y le revela el secreto de la literatura: nada es como parece, todo es intencionado.

JUAN JOSE BECERRA



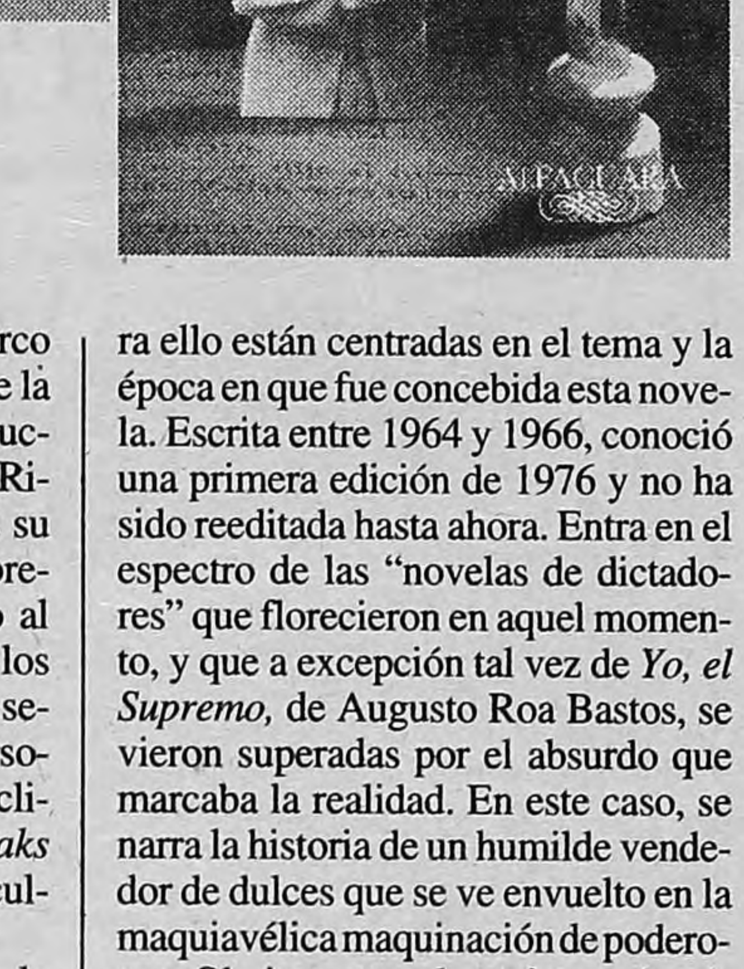
tura que ofende sus creencias ni siquiera hace falta tener censores, porque sólo el arte más anodino y conformista podrá ser exhibido; si en *Vigilar y castigar* Foucault hace lo mismo de lo que acusa al Estado, vale decir ignora la experiencia de los propios presidiarios, ni siquiera hace falta pregonar las virtudes del autoritarismo, porque los estudiantes aprenden a practicarlo y lo llaman "teoría".

Luego de leer a Hughes, las contradicciones del *Daily Iowan* se aclaran. Lo molesto de las columnas bienintencionadas de ese diario es su puritanismo de izquierda, el mismo puritanismo que considera legítimo humillar públicamente –aquí el recuerdo de *La letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, se impone con toda su fuerza– a quien ha cometido una falta menor. Por algo Grant Wood pintó su famosísimo *American Gothic* (aquella siniestra imagen de una pareja de campesinos, en que el hombre sostiene una horquilla y mira al espectador como si quisiera atravesarlo) en Iowa. Y por algo, también, el pintor usó como modelos a su hermana y su dentista, gente que uno supone distinta a los granjeros reales: quizá deseaba subrayar que el aislamiento cultural y el fanatismo religioso son características norteamericanas bastante comunes. En un país donde alguien denuncia a su vecino porque el perro ladra demasiado, y el vecino termina de hecho en la comisaría, la izquierda debe evitar las denuncias. De nada sirve chillar contra el racismo de *Huckleberry Finn*: hay que explicar más bien por qué Mark Twain escribió un excelente libro pese a su racismo. En *La cultura de la queja*, Robert Hughes demuestra cómo navegar las turbulentas aguas de lo políticamente correcto sin transformarse en un involuntario compañero de ruta de los derechistas.

EDUARDO GLEESON

FICCION

El Carver peruano



CUENTOS COMPLETOS, por Julio Ramón Ribeyro. Alfaguara, 1994, 750 páginas. **CAMBIO DE GUARDIA**, por Julio Ramón Ribeyro. Tusquets, 1994, 308 páginas.

La literatura, como casi todos los ámbitos culturales, suele agitarse al ritmo que marcan las modas. Hoy hay que leer una determinada tendencia estilística, mañana a escritores lituanos, en cinco minutos antiguos géneros resucitados. La velocidad de las modas es cada vez mayor y, en ocasiones, autores de real valía quedan escondidos bajo una nebulosa de silencio.

Tal parece ser el caso del peruano Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929), uno de los narradores más importantes que dio América latina en la segunda mitad de este siglo. A pesar de pertenecer a la generación de los llamados "autores del boom" que vieron llegar su producción a los primeros planos de la literatura contemporánea en las décadas del 60 y 70, Ribeyro prefirió cultivar un *perfil bajo,* alejado de estériles polémicas y coqueteos con el poder de turno. Eso se paga. En su caso, su obra debió esperar casi cuarenta años antes de llegar a la consideración masiva de los lectores hispanoparlantes. La publicación de la totalidad de sus cuentos así como la reedición de una novela poco conocida sirven de excelente excusa para ubicar el extenso y sólido trabajo de Ribeyro en el lugar que realmente merece.

Es precisamente en el terreno del relato corto donde el escritor peruano se hace más fuerte. Para Ribeyro no parecen ocultarse demasiado los secretos de los más contundentes cuentistas europeos del siglo XIX. Maneja la vena realista con la misma vitalidad de un Maupassant, tiene esa chispa febril que supo cultivar Stendhal pero sobre todo la prolijidad, el ritmo sostenido y la sutil destreza para sorprender con pequeños gestos tan propios de Chejov. Con estos elementos, Ribeyro arma historias ciertamente memorables. Hay una opresiva vocación de fracaso y tristeza en sus personajes, historias de frustraciones que a menudo encuentran una vía de escape a través de la sátira o lo fantástico, aunque este último rasgo se dé en forma mucho más atenuada de lo que sucede con algunos de sus colegas rioplatenses.

Los nueve libros que conforman el volumen de sus *Cuentos Completos* son todo un alarde de eficacia narrativa. A menudo Ribeyro basa su habilidad en concentrar la atención hacia una línea principal para hacer aparecer de improviso una secundaria que la supera. En el relato breve es donde este mecanismo alcanza sus máximos frutos. En *Ridder y el pisapapeles,* por ejemplo, un hombre recorre Bélgica para encontrar a un escritor que admira. La tensión se concentra en la indiferencia con que el autor trata al visitante, hasta que el joven descubre un objeto suyo que desapareció tiempo antes en su país, al otro lado del océano. En *Vaquita echada,* cuatro amigos pasan la noche entre juegos y tragos esperando hacer una llamada al día siguiente. La llamada es para comunicar una muerte. Luego todos seguirán sus rutinas. En *Bárbara,* un hombre recuerda un amor de juventud en Polonia. La muchacha, con la que no podía entenderse por las dificultades del idioma, le envió una carta que él destruyó luego de transportarla una década sin comprender qué decía. Pero ese amor imborrable tuvo por única prueba que ella le enseñara sus vestidos.

Con enorme inteligencia, Ribeyro evita moralejas simplistas y construye sus relatos con la misma complejidad que proporciona la realidad. Para ello no se aleja demasiado del registro de *lo real,* logrando así aumentar la capacidad de *lo fantástico* sin hacerlo manifiesto. Hechos pequeños, casi imperceptibles, deciden el destino de muchos de sus personajes del mismo modo que ocurre con algunos de los llamados narradores del minimalismo americano, como Tobías Wolf o el propio Carver (otro deudor y admirador incondicional de Chejov), con quienes Ribeyro encuentra una línea de contacto evidente.

En lo formal, no hay mucho espacio para la experimentación, aunque resulta evidente que el peruano maneja bien los distintos planos del relato. *Fénix,* por ejemplo, es un cuento de mayor aliento que da vida a un circo perdido en el Amazonas a través de la visión de seis personajes. Esta estructura casi coral no sólo le permite a Ribeyro conducir la narración hasta su patético desenlace (Fénix, el hombre-fuerte, se enfrenta vestido de oso al dueño del circo engañando a todos los espectadores), sino también cursos secundarios de las relaciones interpersonales entre los seis narradores. El clima recuerda en mucho a *Freaks* (1932), aquella notable película de culto de Tod Browning.

Al igual que ocurre con Cortázar, la prosa de Ribeyro parece mucho más fortalecida dentro de los estrictos límites del relato breve antes que en la novela. Al menos en *Cambio de guardia* todo resulta más previsible, menos explosivo. Algunas causas naturales para ello están centradas en el tema y la época en que fue concebida esta novela. Escrita entre 1964 y 1966, conoció una primera edición de 1976 y no ha sido reeditada hasta ahora. Entra en el espectro de las "novelas de dictadores" que florecieron en aquel momento, y que a excepción tal vez de *Yo, el Supremo,* de Augusto Roa Bastos, se vieron superadas por el absurdo que marcaba la realidad. En este caso, se narra la historia de un humilde vendedor de dulces que se ve envuelto en la maquiavélica maquinación de poderosos. Obviamente, al sentirse más cómodo en la estructura breve, Ribeyro dividió su relato en 186 pequeñas historias interpretadas por diversas voces, pero su efecto como novela se disuelve un tanto.

CHRISTIAN KUPCHIK

FICCION

Apariencias que engañan

EL SIMULACRO, por Alvaro Abós. Sudamericana, 1994, 232 páginas.



El simulacro es una novela sobre la autoría (o la propiedad, si hay que referirse a la legalidad literaria en términos más fuertes), el escritor y la construcción de su propio mito, y la precipitación de los relatos como llave maestra del arte del cuento. Las dos historias que narra dispuestas en montaje paralelo son diferentes, y por la misma razón tributarias de una misma jerarquía. Por un lado la novela policial: un *thriller* hecho y derecho, pero hostigado por una intriga deforme que no remite a la reconstrucción del crimen sino a la del relato. Por el otro, la historia del suicidio de Cesare Pavese, es decir: su biografía, una elegía en prosa elaborada con los textos dispersos de *El oficio de vivir* (su testamento literario) y parte de su correspondencia.

Hasta este punto cualquier combinación que articule las historias de *El simulacro* (y convierta las dos novelas en una), cualquier propósito de suma, aparece negado por el solo hecho de observar la planificación más inmediata del libro. Sin embargo, la primera persona del policial, y la segunda que sostiene la memoria del poeta muerto, una especie de "¿te acordás, hermano?" que recorre el suplicio de Pavese, tienen en común su carácter *interior.* El dispositivo (la yunta) persona/personaje instala al narrador en lo íntimo de las historias, lo convierte en un escritor que escribe sobre otros escritores y un detective que escribe policiales, y lo habilita para ejercer el más pernicioso y necesario gaje del oficio: la manipulación. De ahí el simulacro, la representación, el escamoteo y el peregrinaje de un género a otro.

Pero hay algo que el lector parece exigir (y es evidente que Alvaro Abós no lo ignora): una justificación, la revelación del secreto, el punto -que no es el infinito– donde las paralelas del relato se crucen y sustituyan la intriga por el sentido, lo vacío por lo lleno. Es el momento de la *precipitación,* el instante en el que las dos novelas breves del simulacro se convierten en un cuento, en un ajuste de piezas veloz, en una sucesión de breves *addendas.*

El simulacro será una novela policial *más* una biografía, siempre y cuando lo sea en *tránsito,* porque el valor de sus agregados –el peso de su inclusión tras el final de las historias– la convierten en un libro escurridizo que en realidad habla del procedimiento narrativo. Alvaro Abós –quien recibió por *El simulacro* el Premio Jaén de Novela– establece un raid que va del narrador al autor, amilanando la confianza del lector que se volverá desconfiado. El lector es, en *El simulacro,* el objeto de la maquinaria que lo hace funcionar y le revela el secreto de la literatura: nada es como parece, todo es intencionado.

JUAN JOSE BECERRA

EL MUNDO SEGUN BERGER

Crítico de arte, ensayista y narrador, empeñado durante décadas en modernizar el marxismo, John Berger es indudablemente uno de los mejores escritores ingleses del siglo, capaz de hacer respirar en su prosa una idea humanizada de las relaciones entre la historia y las historias. Una crónica sobre Europa en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial y una reflexión sobre la sexualidad masculina se entrelazan en "G.", novela por la que Berger mereció el Booker Prize y que se reedita en estos días.

MARCOS MAYER

Hay ciertas ideas repetidas en los escritos del narrador, crítico de arte y poeta inglés John Berger. Tal como plantea en "Una explicación", que funciona a manera de declaración de principios de su trilogía *Into theirs labours* (*De sus fatigas*) que se abrió con *Puerca tierra* (1979), siguió con *Una vez en Europa* (1983) y concluyó con *Lila y Flag* (1990): "Sean cuales sean los motivos políticos o personales que me conducen a escribir algo, en cuanto empiezo la escritura se convierte en una lucha por dar sentido a la experiencia". Para agregar al final de ese mismo libro: "Es raro que un escritor hoy intente explicar su libro. El argumento que se ha venido ofreciendo es que la obra de imaginación que el autor ha creado debería bastarse a sí misma. La literatura se ha elevado a sí misma al rango de arte puro. O eso se supone. La verdad es que la mayor parte de la literatura, ya esté dirigida a un público de elite o a las masas, ha degenerado en pura diversión. Me opongo a esa transformación por muchas razones, entre las cuales la más sencilla es que es un insulto para la dignidad del lector, para la experiencia que trata de comunicar y para el escritor".

Estas declaraciones contienen una serie de términos claves para acceder a este notable escritor. Alfaguara, después de la traducción de José Bianco publicada por Sudamericana en 1973 –convertida por años en un secreto libro de culto–, reedita ahora *G.*, la novela que hizo famoso a Berger y que le valió acceder al Booker Prize en Inglaterra en 1972, cuyo importe fue donado por su ganador a las Panteras Negras, luego de haber dedicado el libro a "Anya y sus compañeras del Movimiento de Liberación Femenina".

Peter Handke, cuando en 1992 le otorgaron a Berger el Premio Petrarca, señaló una pista de esas palabras que se repiten en las puertas que el autor de la trilogía abre para la lectura de su obra: experiencia y explicación. El austríaco define a Berger como un autor del *nosotros* en oposición a los narradores del *yo*, habituales ganadores de ese premio, de mucho más prestigio que dinero y nombra al alemán Walter Benjamin como una de las claves de su manera de presentar el mundo a sus lectores.

Quien se sumerja y se fascine por la manera en que se cuenta en *G.* la historia de un hijo bastardo en la Italia de fines y principios de siglo, una especie de Don Juan enfrentado a una femineidad menos complaciente y más dispuesta a acompañar la lucha de los hombres y más segura de su sexualidad, podrá descubrir varias líneas que se superponen a la hora de contar. Por de pronto, la voz del narrador que se pregunta constantemente cómo llevar al lector las resonancias de su historia –"No sé lo que dice el viejo. No sé lo que dice el niño. Pretender saberlo sería esquematizar"– para afirmar en otra parte del libro: "El deseo del escritor es dar un final fatal a la verdad. El final unifica. La unidad debe establecerse de otra forma".

Estas aseveraciones forman parte de una narración constantemente cortada por espacios en blanco, a los que estas reflexiones e intromisiones del autor en la historia buscan dotar de cierto espesor. Un espesor que proviene de la multiplicidad de voces que convoca Berger para contar las peripecias de este hombre –cuyo nombre es apenas una letra– y que se constituyen de diversas maneras. Por la indagación de otras mentes, por las reflexiones del narrador, por una serie de citas incrustadas que son reveladas al final del libro y que incluyen desde Cézanne hasta las *Mitológicas* de Lévi-Strauss, pasando por Pascal, el historiador inglés Roger Collingwood y varias crónicas con episodios del período contado.

El tiempo, al igual que el espacio donde se vuelca la historia, está atravesado desde múltiples direcciones. Algo que ya hacía patente un hermoso poema, supuestamente autobiográfico, incluido como apertura de su libro de ensayos *El sentido de la vista* (Alianza Forma). El poema se llama "Autorretrato 1914-1918" y en sus primeras estrofas dice: "Parece ahoraque estuve tan cerca de aquella guerra./Nací ocho años después de que acabara/cuando la Huelga General había fracasado/ Pero me dieron a luz bengalas y metralla/sobre entarimados/entre miembros sin cuerpo./Nací de la mirada de los muertos/envuelto en gas mostaza y/ alimentado en una trinchera.". La historia de la propia sociedad está metida como una cuña en el destino de los seres a los que se asoma Berger en *G.*, al igual que cada encuentro es un desvío en eso que se trae como marca.

La experiencia es un flujo sin fronteras y allí aparece –como diría Handke– "su santo patrón", Walter Benjamin. Que igualmente se presenta en el problema de la explicación, que es, de alguna manera, lo que lleva a cabo ese narrador supuestamente intruso ayudado por esos espacios en blanco que hablan de aquello que no se dice pero que está. En un artículo maravilloso y generalmente mal leído, "El narrador", Benjamin planteaba que las historias una vez terminadas se resistían a la interpretación al mismo tiempo que la demandaban. La explicación es un movimiento infinito, fracasado de antemano, pero a la vez, la justificación –como diría Borges– de esas historias. En ese tiempo espeso que aparece en la novela de Berger la explicación es a la vez una obligación del escritor y un movimiento inacabado.

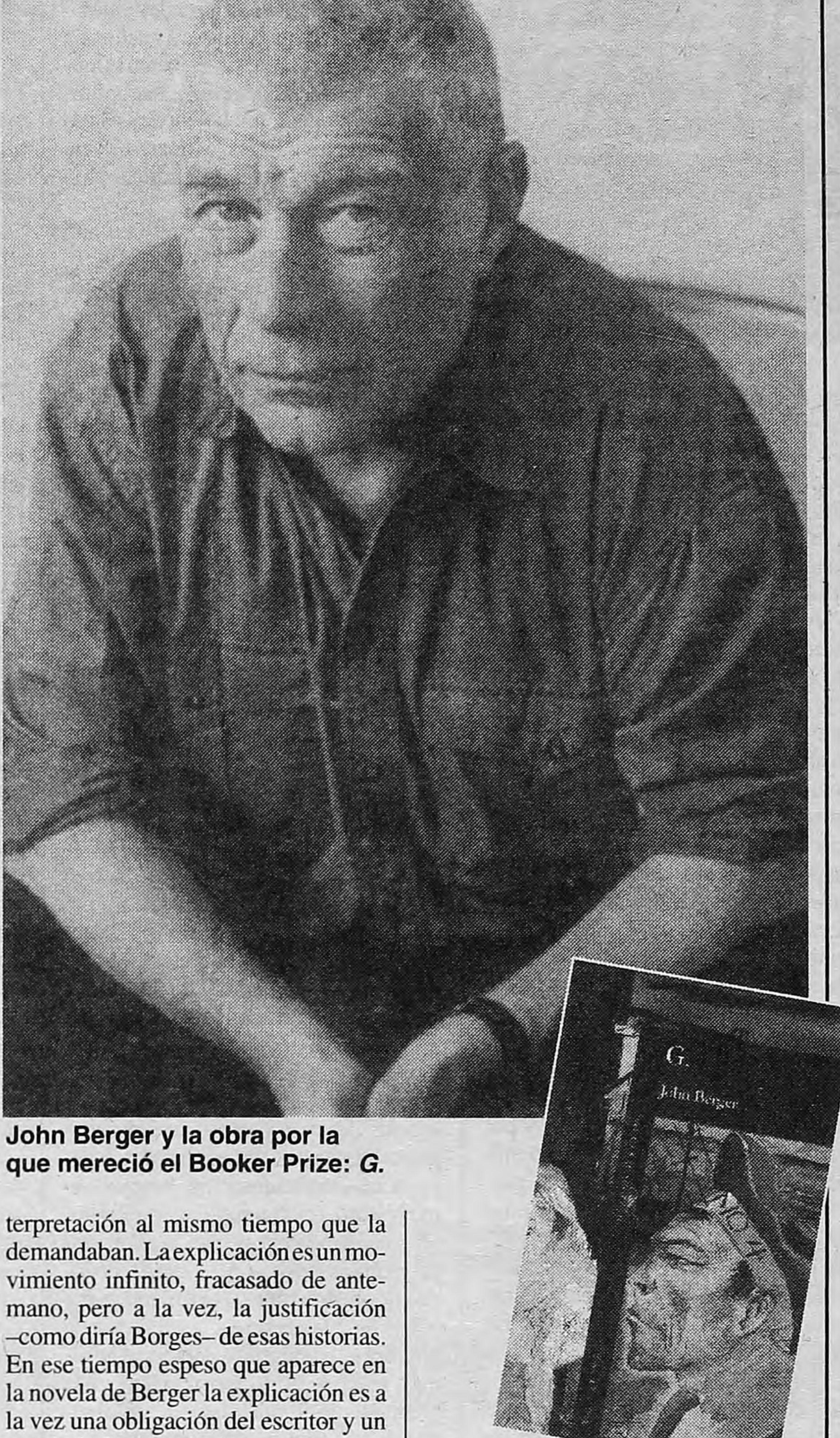
Lo que se propone Berger es transcribir la inapresable simultaneidad del tiempo ("El tiempo no se mide por los números inscriptos en la esfera de un reloj, sino por el alcance de las posibilidades percibidas", se dice en *G.*) en el que transcurren las historias y en ese sentido su declarado marxismo es también una parte fundante de su estética. Tal vez llegue alguna vez el momento de evaluar las pérdidas ocasionadas al mundo por esta actual ausencia del marxismo. En Berger, para quien la reflexión y sobre todo la vivencia estética es indivisible del sentido de la vida, y que ha indagado en el mundo campesino para encontrar sentido a la vida urbana, sin idealizaciones pero sí como denuncia de la pérdida de una forma de experiencia. Esta idea de la narración transcribe a la vez un tiempo vivido como simultaneidad de experiencias, en el que la explicación es el homenaje que se rinde a esas historias y lo que las mantiene interesantes, tanto para quien las cuenta como para quien las escucha.

> "Hoy, cuando se ha oscurecido la reflexión política marxista, una voz narrativa y tan devota del 'nosotros' como la de Berger aún tiene algo diferente que decir sobre el mundo."

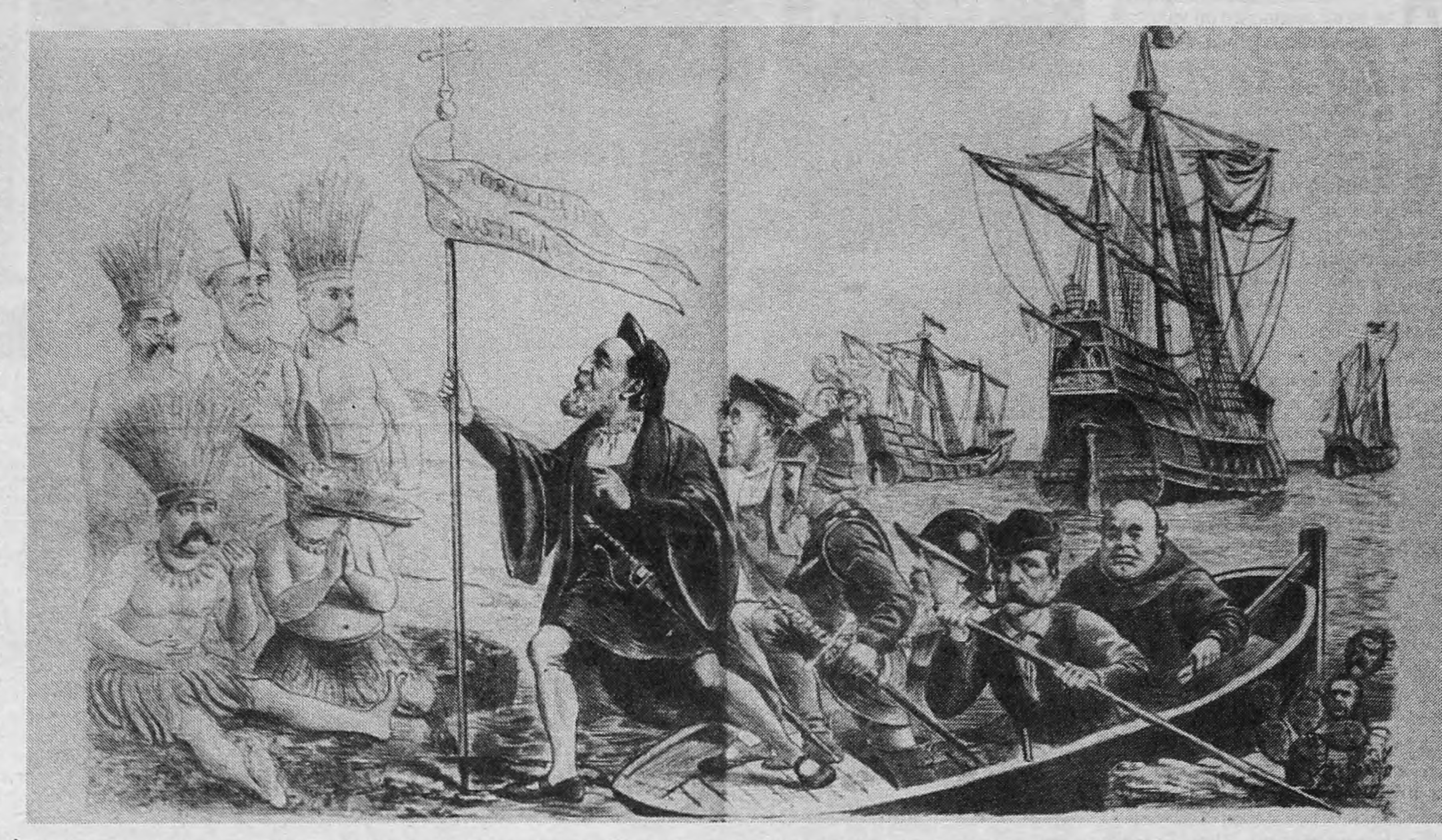
El marxismo se propuso alguna vez ser una interpretación de la simultaneidad antes de ser asediado por los fantasmas del nacionalismo. Tal vez no sea casual que *G.* cuente la historia de un italiano nacido de una hija de americanos e ingleses, que se enamora de una austríaca y una eslovena y se codea con un aviador peruano. También se propuso ser una radiografía de la complejidad de la vida humana antes de las ineludibles simplificaciones. En ese punto, cuando se ha oscurecido la reflexión política marxista, una voz narrativa y a su vez tan devota del "nosotros" como la de Berger aún tiene algo diferente que decir sobre el mundo y lo busca en los mundos en desaparición, como los campesinos de la trilogía o en el derrumbe del Imperio Austrohúngaro, telón de fondo de las experiencias que diseña *G.*

La inicial esconde varios nombres y puede adjudicarse a muchos: G. remite a Garibaldi –nombre con el que trataban al protagonista en un internado inglés– o a Don Giovanni, el Don Juan que va descubriendo, según palabras de Berger en una entrevista, que es un mito "desarrollado gracias a dos condiciones históricas necesarias, las que se derivaban de la pertenencia femenina a los hombres y las de estar inmersos en una sociedad nada dinámica. Don Juan es un personaje trágico, no es Casanova". Cuando el mundo se mueve, el territorio de la sexualidad explorado por Don Juan le devuelve su cuerpo a medida que se integra al universo femenino. Allí donde confluyen la vida personal, el pasado del mundo y sus avatares para hacer posible una definición de historia que Berger plantea en *G.* como una exigencia narrativa: "Toda la historia es historia contemporánea; no en el sentido más común de la palabra, conforme al cual la historia contemporánea significa la historia del pasado relativamente reciente, sino en sentido estricto: el de la conciencia de la actividad de uno talcual uno la realiza. la historia es así el propio conocimiento de la mente viva".

En *G.*, en la trilogía campesina, en sus ensayos aún no muy difundidos aquí, Berger hace resonar una idea más humanizada de la historia y de las historias. El vehículo de la experiencia que una y otra vez tratan de explicarse para hacerse más vívidas.



John Berger y la obra por la que mereció el Booker Prize: *G.*



Caricatura sobre el Descubrimiento de América –con todo y personajes vernáculos como Roca– aparecida en la revista *El Mosquito*.

LA ERA DE LA SINRAZON

En texto exclusivo para Primer Plano, el autor de "El continente vacío" y catedrático de la Universidad de Princeton analiza por qué el 12 de octubre se celebra, más que el Descubrimiento de América, la postergación de la verdadera modernidad.

EDUARDO SUBIRATS

Se ha repetido la frase muchas veces, sobre todo en estos últimos años de memoria histórica estatalmente manipulada, administrada y exhibida: ¡El descubrimiento del continente americano señala el comienzo de la modernidad! Concebido como slogan publicitario, este sumarísimo juicio ha acabado por amortiguar el ambivalente sentido que encierra su concepto. Sin duda, el Descubrimiento señala el origen de la modernidad. Pero el Descubrimiento de América revela asimismo esta modernidad como un proyecto ambiguo y conflictivo.

La palabra descubrimiento quería decir, ciertamente, maravillosos viajes de ultramar, y las aventuras del conocimiento empírico-racional que con ellos se embarcaban. Significaba la victoria de la aventura del conocimiento y de la expansión tecnológica de la ciencia renacentista. América significó, al mismo tiempo, el triunfo de la conciencia cristiana, su implantación universal, los comienzos de una edad de la razón subjetiva, su expansión por el orbe. Pero la era de los descubrimientos, de la expansión misionera y militar del cristianismo por el orbe, y del poderío tecnológico y económico europeo fue, al mismo tiempo, una edad de destrucción.

El filósofo español Juan Luis Vives escribió en el siglo XVI, desde su exilio: construir un imperio hoy significa erigir un mundo de ruinas para mañana. Era la expresión del humanismo crítico renacentista frente a la política expansionista de la Iglesia romana y las guerras de religión de las monarquías europeas que, al fin y al cabo, celebran en la fecha simbólica de 1492 su acta emblemática de nacimiento. Esta posición intelectual del humanismo crítico, tan difícil ciertamente en el siglo de los descubrimientos y conquistas de ultramar, como lo es hoy, nos debe hacer pensar en la posibilidad de una actitud intelectual y pública diferente al *Diktat* de las burocracias políticas que pretenden definir nuestros destinos, y el miedo y la ignorancia intelectuales que lo secundan.

Celebrar el 12 de octubre y elevar esta fecha, además, a emblema nacional de identidad, es una falacia, una falsedad: precisamente por este carácter ambiguo y complejo que encierra la fecha en cuestión. Pero además es un error porque perpetúa bajo este simple valor emblemático la continuidad de un ideario arcaico, represivo, totalitario de poder político.

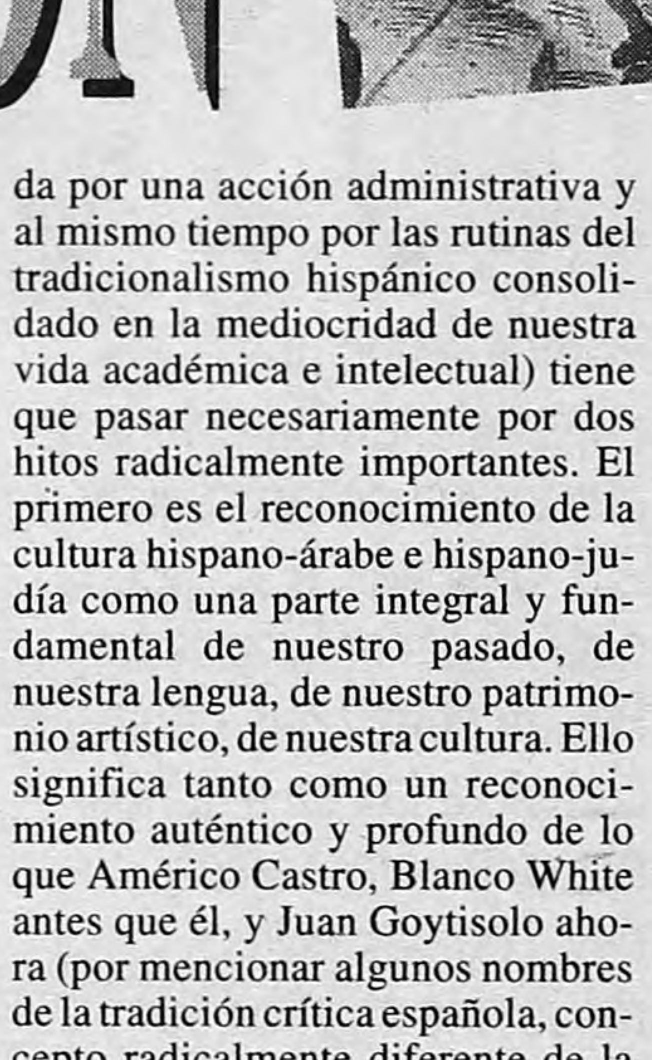
En vano se pretenderá soslayar sus demasiado palpables signos. La destrucción de las culturas árabe y judía, y la guerra interna y exterior contra los valores de la Reforma y las reformas político-religiosas europeas del siglo XVI en España fueron las condiciones elocuentes de la construcción del primer imperio intercontinental que nace y se celebra con esta fecha. Fueron también los signos premonitorios de la liquidación brutal, al otro lado del océano, de civilizaciones milenarias en un período sorprendentemente corto, del genocidio de las poblaciones indígenas, de la violación masiva de sus mujeres, como principio estratégico del mestizaje, del comercio de esclavos, de la destrucción ecológica del continente americano.

En general, la historia política y cultural española que envuelve el proceso colonial americano, y la "marcha de la razón en la historia" en el sentido ilustrado y moderno del progreso (el que definieron las ciencias del Renacimiento, el humanismo filosófico, la Reforma protestante, o la Ilustración filosófica y científica europea) han sido comprendidos y en gran medida siguen entendiéndose como dos universos distantes, cuando no radicalmente opuestos entre sí. El brutal dilema que Hegel describió en su filosofía de la historia entre el significado exterior de la expansión territorial del catolicismo español en el Renacimiento, y la infinitud espiritual de la interioridad protestante, contra la que aquél desplegó todo su poderío militar, no es más que un paradigmático ejemplo.

La historia española arroja la situación paradójica de su centralidad geopolítica y su marginalidad civilizatoria. Estos dos aspectos contradictorios se revelan en un análisis más minucioso como las dos caras de una misma medalla. El mismo discurso histórico que articuló el papel "providencial" de la Corona española en el siglo XVI (su expansión universal en nombre de la cruz), desplazó radicalmente de la cultura española a aquellas reformas religiosas y científicas del Renacimiento bajo las que cristalizó la Europa ilustrada, industrial, revolucionaria, en fin, moderna.

No la celebración; tampoco la monumentalización. Es preciso más bien plantear una perspectiva diametralmente opuesta. Es preciso reformular y reformar nuestra memoria histórica de una manera reflexiva y crítica. Esta soslayada y todavía hoy impedida reforma (impedida por una acción administrativa y al mismo tiempo por las rutinas del tradicionalismo hispánico consolidado en la mediocridad de nuestra vida académica e intelectual) tiene que pasar necesariamente por dos hitos radicalmente importantes. El primero es el reconocimiento de la cultura hispano-árabe e hispano-judía como una parte integral y fundamental de nuestro pasado, de nuestra lengua, de nuestro patrimonio artístico, de nuestra cultura. Ello significa tanto como un reconocimiento auténtico y profundo de lo que Américo Castro, Blanco White antes que él, y Juan Goytisolo ahora (por mencionar algunos nombres de la tradición crítica española, concepto radicalmente diferente de la escolástica categoría del ser de izquierdas o de la esencia progresista), han reivindicado como la realidad histórica de España.

El segundo aspecto atañe a la contraposición Norte-Sur tal como ha atravesado la historia de España con respecto a Europa desde 1492 hasta el día de hoy precisamente. No la oposición del contrarreformismo y



la centenaria ortodoxia católica española, con sus secuelas de crueldad y totalitarismo que llegan precisamente a nuestros días, como ha venido sosteniendo esta tradición ilustrada europea que tanto deseó diferenciarse del arcaico espíritu antimoderno de la España del misticismo y la Inquisición. Más bien es preciso relacionar entre sí estas perspectivas efectivamente diferenciadas, la protestante e ilustrada de un lado, la católico-imperial del otro, como las dos caras de una misma racionalidad histórica. Más bien debemos estudiar los vínculos íntimos entre ambas perspectivas políticas e intelectuales, y sus consecuencias muchas veces indeseables. Intolerancia católica y criticismo racional, dogmatismo religioso y conciencia reformista moderna, Inquisición e Ilustración son, cuando se los examina precisamente desde la perspectiva histórica de América hispano-lusa, dos momentos lógica e históricamente complementarios, y conceptual y moralmente afines bajo la perspectiva de un mismo proceso colonizador.

Estas dos perspectivas suponen un cambio radical de nuestra mentalidad. Significa poner fin al público mutismo impuesto sobre nuestra historia, sobre sus indiscutidos mitos fundadores y sus emblemas institucionales. Significa sustituir la vulgaridad intelectual de los emblemas, las conmemoraciones y las fiestas nacionales por una auténtica voluntad de reflexión y de crítica.

UN EDITOR RECUERDA SU HISTORIA

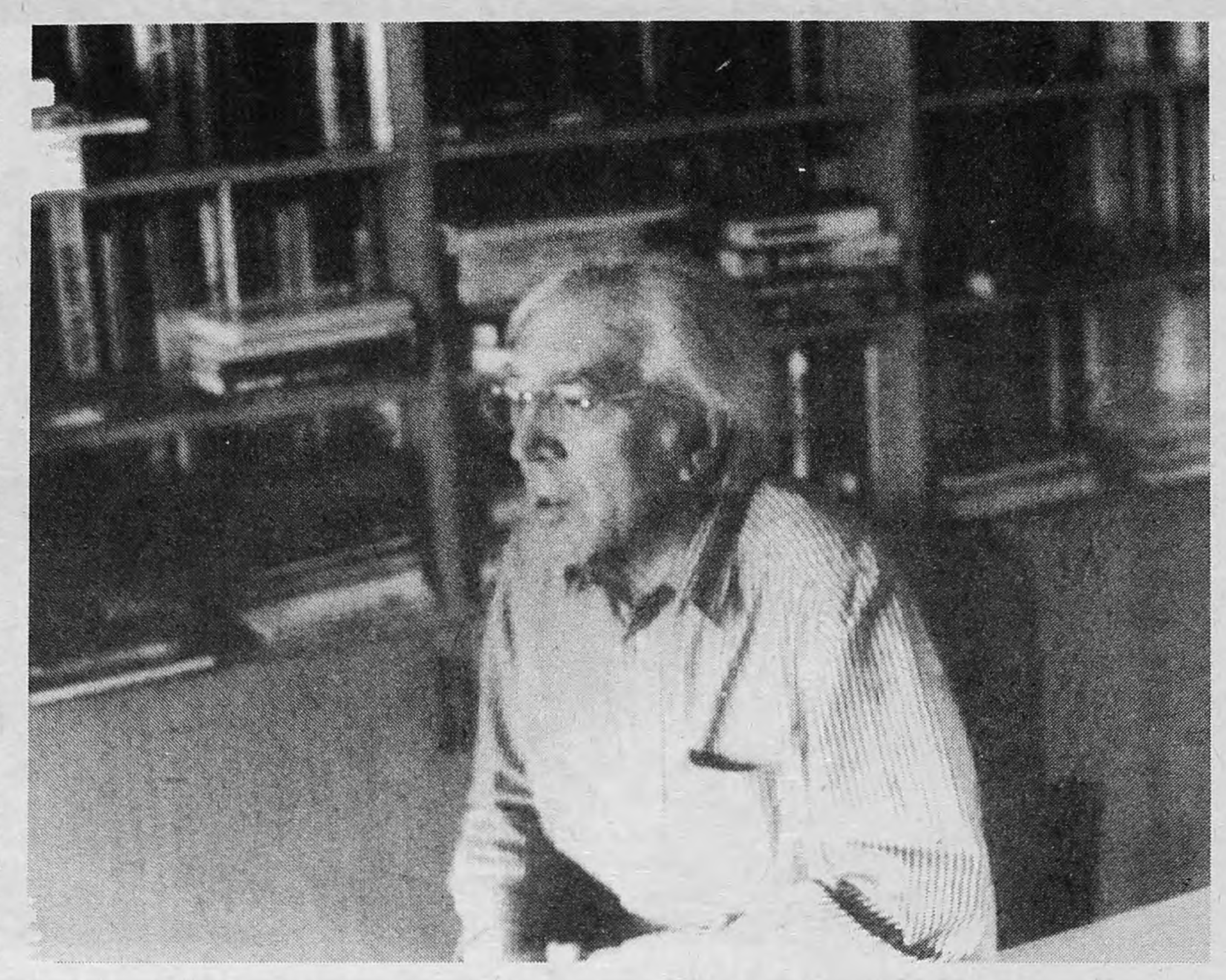
FRAGMENTOS PARA UN AUTORRETRATO

Primero hubo una entrevista, en Barcelona: la que se lee en las páginas 2/3. Después, a los pocos días, el editor Francisco Porrúa pensó que debía completarla con algunos apuntes personales y envió por fax estos recuerdos escritos con apuro, como un borrador. Al cabo de algunas consultas, se resignó –tras muchos reparos y vacilaciones– a que llevaran su firma. El testimonio que aquí se lee es uno de los más vívidos e inusuales retratos de la Década de Oro de la literatura argentina.

FRANCISCO PORRUA

Que en mi destino, en mi vida, los libros hayan sido una compañía constante, lo entiendo ahora como una continuación de mi infancia y mi adolescencia. Era un lector casi compulsivo. Todo tenía que ser leído para que el mundo tuviera significado.

Después de una infancia patagónica y de cinco años de internado con los Hermanos de La Salle, en San Isidro, en los que los curas me secuestraban sistemáticamente las novelas que yo compraba durante los fines de semana, mis años en Filosofía y Letras comenzaron a alargarse cuando descubrí un nuevo modo de leer, la lectura más lenta posible, la traducción. Mientras redactaba y traducía artículos para enciclopedias como la Jackson y la Espasa Calpe, traducía en mi casa los poetas románticos ingleses y mucha poesía francesa. Llegué así a traducir libros enteros, en versiones para siempre inéditas, como una antología de Benjamin Péret y *El revólver canoso*, de André Breton.



En ese tiempo descubrí la "science-fiction". Era yo un lector asiduo de *Les Temps Modernes* y un día tropecé allí con una nota sobre "un nuevo género": "¿Qué es la ciencia ficción?" Poco después empecé a escribir sobre ciencia y técnica para revistas como *Qué* y sobre todo para el diario *El Nacional*, donde conocí a la mitad del periodismo argentino.

Aficionado desde siempre a la literatura fantástica, había entendido que era el momento de traducir y editar esos libros y librarme para siempre de mi trabajo en enciclopedias. Con la ayuda de mi hermano Jesús y de un amigo común, Alfredo Montoya, fundamos Minotauro y compramos los derechos de Ray Bradbury y Theodore Sturgeon: *Crónicas marcianas*, *El hombre ilustrado*, *Más que humano*.

Al mismo tiempo, en España, José Ferrater Mora estaba aconsejando a Jorge López Llovet, entonces subdirector de la editorial Sudamericana y responsable del sello Edhasa en España, que publicara "science-fiction". Asesorado por Ferrater, López Llovet intentó comprar las obras de Bradbury, y así se enteró de la existencia de Minotauro, que ya había contratado esos libros.

Cuando Jorge volvió a Buenos Aires me buscó, me encontró y me ofreció la distribución de esos libros. Era el año 1955. Mi relación con Sudamericana se prolongaría durante quince años. Me entendía admirablemente con Jorge. Ambos seguíamos literalmente el consejo del fundador de Penguin Books: "La mejor inversión es un buen libro".

El director de Sudamericana era entonces Antonio López Llausás, un auténtico editor por linaje y por práctica. Jorge, su hijo, era un hombre inteligente, entrañable como persona. Desde el principio puso en mí una confianza ilimitada, supongo que instintiva, pues mis antecedentes profesionales eran escasos. Casi en seguida, inevitablemente, empecé a trabajar como "lector" de Sudamericana. "El lector desconocido", me llamaba López Llausás. "Le pediré su informe al lector desconocido", les decía a los autores.

En esa época, el director literario era Julián Urgoiti, emparentado con quien había sido fundador del diario *El Sol* durante la República Española. Era todo un hidalgo de viejo cuño, pero a la hora de la verdad, cuando se trataba de decidir la publicación de un título, consultaba siempre a su mujer, una belga ilustrada. Nunca disentimos, salvo cuando ella se negó a aprobar *Seize the Day,* de Saul Bellow.

EL VIENTO CAMBIA DOS VECES. En 1962, Urgoiti decidió jubilarse y regresar a España. De inmediato, Jorge me ofreció el cargo de director literario. Las tres primeras obras que contraté en mi nuevo cargo fueron *Justine,* de Lawrence Durrell, una antología de Krishnamurti con prólogo de Aldous Huxley y *Las armas secretas,* de Julio Cortázar.

La muerte repentina de Jorge, dos años después, fue trágica para todos. López Llausás, destrozado, empezó a apoyarse cada día más en mí. Pronto dividimos la sección literaria de Sudamericana en dos feudos: él se encargaba de los autores "de la casa", como Salvador de Madariaga, Germán Arciniegas, Claudio Sánchez Albornoz, Manuel Mujica Láinez, Silvina Bullrich y Eduardo Mallea; yo, del resto del mundo. Recibíamos por separado y yo tenía una libertad total para rechazar o contratar obras a mi antojo. Esta situación, como comprobé más tarde y muy a menudo, era excepcional. Nunca me encontré con nada semejante en otras casas editoras.

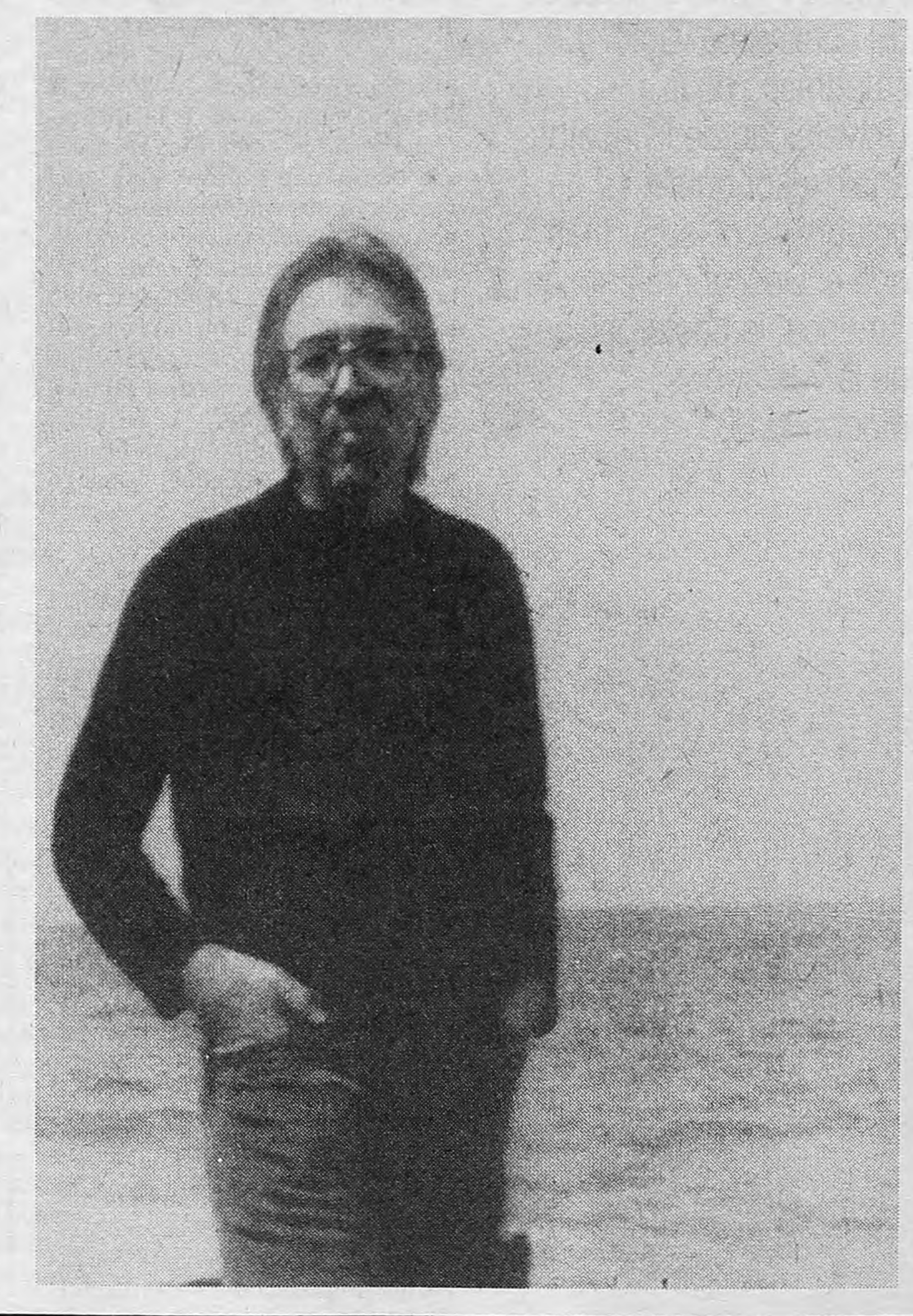
Don Antonio López Llausás envejeció, dejó parte de su autoridad en otras manos, y yo encontré un día, sobre la mesa de mi oficina, un ejemplar ya impreso de un libro de Poldy Bird, con el sello de Sudamericana. El nuevo gerente, en complicidad con el jefe de ventas, había decidido la edición del libro sin consultarme. Comprendí en seguida que había concluido una época y que era hora de marcharse cuanto antes.

Poco tiempo después me instalé en Mar del Plata, donde me dediqué a traducir libros de Bradbury y de J.G. Ballard. Allí redacté mi primera versión de *La comunidad del anillo*, primer tomo de *El señor de los anillos*. En Mar del Plata nació mi primer hijo, Antonio Zacarías, que aparecería casi en seguida como un personaje lateral de *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez.

En mi recuerdo pienso que mi trabajo en Sudamericana, la resurrección de autores, la introducción en el panorama literario de Buenos Aires de libros como *El teatro y su doble* de (Antonin) Artaud o *G.* de John Berger –entonces un desconocido–, fue siempre y ante todo un asunto de amistad, de complicidad colectiva.

Como los editores del siglo pasado, como López Llausás, yo era amigo de todos mis autores. Lo que nos unía era una pasión incondicional por la literatura, una pasión que suele crear amistades profundamente desinteresadas. Esa amistad se extendía a gente de los medios como Tomás Eloy Martínez, que actuaba en *Primera Plana* como un auténtico agitador cultural.

Aquellos años fueron extraordinarios. Había una red de entusiasmos literarios y artísticos que lo abarcaba todo. El pop art y el rock nacional florecían en el Di Tella. El Peruano Parlanchín leía *Crónicas marcianas* por la radio. La gente paraba a Borges en la calle. "¿Usted es Borges?", le preguntaba. "A veces", respondía él. La crítica literaria de las revistas populares era de una calidad extraordinaria. La aparición de un nuevo libro conmovía a la ciudad. Como dijo entonces el francés (Pierre) Restany, Buenos Aires era una de las grandes metrópolis culturales del mundo.



Casi todos mis amigos de entonces estaban en el catálogo de Sudamericana. Con su apoyo, mi trabajo fue mucho más fácil. Muy pocos han sobrevivido. "El desierto se extiende alrededor", como decía Girri, pero todos son aún para mí amigos inolvidables.

De mi amistad con Alberto Girri –que fue un interlocutor regular y casi cotidiano durante mis últimos años en Buenos Aires– podría hablar durante horas. Era por una parte un modelo de porteño, un elegante llegado del barrio de Flores, y a la vez una suerte de sabio taoísta para quien de pronto la realidad era la ficción, y la ficción la realidad. Era a la vez el hombre eminentemente práctico y el poeta ensimismado en el no-yo. Un amigo insólito.

La Argentina era para mí, en esa época –y quizá sigue siéndolo–, un país de hombres excepcionales y ocultos, con un genio común y una sensibilidad abierta que no he encontrado en ninguna otra parte. Buenos Aires era la ciudad en la que de pronto aparecían un Xul Solar, un Antonio Porchia, un Juan Esteban Fassio.

Dejé Buenos Aires porque sentí que irme era inevitable. Como escribió Moreno Villa a propósito de otros exilios: "No vinimos nosotros, nos trajeron las olas".